THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Die Not unserer Schauspielerinnen.

Studien

über die

wirtschaftliche Lage und die moralische Stellung der Bühnenkünstlerinnen,

zugleich

Mahnwort und Wegweiser für junge Damen, die sich der Bühne widmen wollen.

Von

Tony Kellen.

Leipzig
Verlag von Otto Wigand.
1902.

Alle Rechte vorbehalten.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
I.	Der Beruf der Bühnenkünstlerin	1
	Sonst und jetzt	2
	Die Zahl der Schauspielerinnen	10
	Alter	13
	Familienstand	14
	Die Eigenschaften einer Schauspielerin	15
	Die Schwierigkeiten des Berufs	22
II.	Die Ausbildung	32
	Die Schauspielerin	38
	Die Opernsängerin	38
	Die Opernchoristin	39
	Die Balletttänzerin	40
III.	Engagement und Kündigung	42
	Kontrakt	42
	Probezeit	56
	Heirat	61
IV.	Die Theateragenten	63
	Die Macht der Agenten	65
	Die Prozente	70
	Die Überwachung der Agenturen	73
	Die Dienste der Agenten	75
	Schwindelagenten	79
V.	Die Gagen	82
	Die Verschiedenheit der Gagen	82
	Die Ausgaben für Toiletten	92

Seite

Die Theaterprinzessinnen 99
Die Gagen in Österreich 102
Die Gagen in England und in Frankreich 106
Bühnensterne 115

VI. Die Strafen 118

VII. Die Bekämpfung der Mißstände 122
Die Gesetzgebung 123
Der neue Bühnenkontrakt 132
Stadttheater in Regie. — Die Verlängerung der Saison 135
Zuschüsse an Künstlerinnen 138
Die Organisation 140
Ein Mahnwort 147

Anhang: Vorschriften über den Umfang der Befugnisse und Verpflichtungen sowie über den Geschäftsbetrieb der Stellenvermittler für Bühnenangehörige 150

I.

Der Beruf der Bühnenkünstlerin.

Kein Beruf ist mit einem solchen äußeren Glanz umgeben, wie der der Schauspielerin; aber keiner bietet so viel Schwierigkeiten, Enttäuschungen und Gefahren wie dieser. Man hat ihn nicht mit Unrecht mit dem Licht verglichen, um das die Falter schwirren, um in den weitaus meisten Fällen umzukommen.

Die glänzenden Erfolge einzelner Bühnensterne lassen dem uneingeweihten Publikum den Schauspielerinnenberuf mit einer Aureole umstrahlen, die aber tatsächlich nur diese wenigen Großen umgibt. Und zudem hatten auch diese zumeist unendliche Schwierigkeiten zu überstehen, bis ihr Talent sich durchgerungen hatte.

Wer abends bei einer Vorstellung die Schauspieler im Feenglanz der Lichter, in der reichen Pracht der Kostüme sieht und hört, wie sie eine vornehme Sprache führen, als ob sie auf einem Thron geboren wären, wird sehr enttäuscht sein, wenn er sie in der Wirklichkeit sieht. Es sind zumeist Leute, bei denen man auf den ersten Blick erkennt, daß sie einen harten Kampf ums Dasein führen.

Speziell unter den Frauen haben von jeher nur wenige Auserwählte sich eine günstige Stellung erringen können.

Es ist schon manches über das Elend auf der Bühne gesagt und geschrieben worden, aber es sind wohl noch nie so viele Stimmen laut geworden, um auf jenes „glänzende Elend" hinzuweisen, als gerade in der neuesten Zeit. Das beweist eben, daß die Lage der Schauspielerinnen, statt sich zu bessern, sich vielfach noch verschlimmert.

Ich will in der vorliegenden Studie eine möglichst eingehende Darstellung der wirtschaftlichen Lage und der damit zusammenhängenden moralischen Stellung der Bühnenkünstlerinnen liefern. Zuvor sei nur ein kurzer Rückblick auf die Vergangenheit geworfen.

Sonst und jetzt.

Im Altertum und im Mittelalter gab es keine Schauspielerinnen. Die weiblichen Rollen wurden nämlich von Männern oder Knaben dargestellt*).

So sonderbar es uns heute erscheint, daß lange Zeit hindurch weibliche Rollen von Schauspielern dargestellt

---

*) Nach Professor Alphonse Willems haben lediglich Gründe äußerer Art die Griechen abgehalten, die Frauenrollen auch mit Frauen zu besetzen. Da im Freien vor Tausenden von Hörern gespielt wurde, so wäre eine physische Leistung erforderlich gewesen, der die Frauen nicht gewachsen gewesen seien. Für stumme Frauenrollen hätte man aber stets auch Frauen verwandt und zwar hätte man immer nach den schönsten gesucht und die Hetären bevorzugt.

wurden, so wenig konnte man sich früher daran gewöhnen, Frauen den Zutritt zur Bühne zu gestatten. Es waren mehrere Ursachen daran schuld. Vorerst hatte das Theater einen kirchlichen Ursprung, und sodann verfielen die Schauspieler, als die Aufführungen rein weltlich wurden, einer allgemeinen Verachtung, so daß schon deshalb die Frauen sich scheuen mochten, auf einer Bühne aufzutreten. Überdies mögen die Frauen sehr wenig zahlreich gewesen sein, die überhaupt eine größere Rolle hätten spielen können, denn damals wurde dem weiblichen Geschlechte nicht die Bildung zu teil wie heute.

In Deutschland war es die zunehmende Beliebtheit der Oper, wodurch das Bedürfnis nach weiblichen Kräften zuerst fühlbar wurde. Die Sopranstimmen der Knaben wechselten zu rasch, als daß man sich auf sie verlassen durfte. Kaum war die künstlerische Ausbildung vollendet, so trat der Stimmbruch ein, und die Mühe war verschwendet. So kamen im Laufe des 17. Jahrhunderts allmählich die Diven und Primadonnen in Mode, die man schon damals mit Vorliebe aus Italien holte und in diesem Falle sehr hoch bezahlte.

Unter den Nachfolgern der englischen Komödianten ragte die von 1678 bis 1692 auftretende „berühmte Bande" des „Prinzipals" Magister Johannes Velthen hervor, in der zuerst die weiblichen Rollen nicht mehr durch Knaben, sondern von Schauspielerinnen gespielt wurden. Die ersten deutschen Schauspielerinnen, die unter Velthen spielten, waren seine Gattin Katharina Elisabeth und deren Schwester Sara von Boxberg, die gegen ein Jahrgehalt von hundert Talern in Leipzig und Dresden die Gemüter des Publikums ergötzte.

Vorher waren bereits in andern Ländern Schauspielerinnen aufgetreten, anscheinend zuerst in Spanien. Im Jahre 1534 hatte Karl V. eine Verordnung gegen den Kostümaufwand erlassen, in dem die Schauspielerinnen besonders erwähnt wurden. Philipp II. hatte den Frauen sogar ausdrücklich das Auftreten auf der Bühne verboten, und erst seit 1580 scheint dasselbe ihnen wieder gestattet gewesen zu sein. In Frankreich haben gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts einzelne Frauen in Mysterienspielen zum erstenmal mitgewirkt. Aber erst seit Heinrich III., d. h. seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts traten Frauen regelmäßig auf der Bühne auf und zwar hauptsächlich in den umherziehenden Truppen italienischer Komödianten. Die Reformation war dem Auftreten der Frauen nicht günstig, und erst seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts finden wir regelmäßig Schauspielerinnen, allerdings geraume Zeit nur in vornehmen Rollen (Königinnen, Edeldamen u. s. w.), während die derben, komischen und alten Rollen noch in Männerhänden verblieben. Seit Corneille und Molière wurden aber die Frauenrollen immer mehr den Damen anvertraut.

In England traten erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts Frauen auf. In Deutschland wurde Frau Velthen nach dem Tode ihres Gatten sogar die Prinzipalin seiner Truppe, mit der sie 25 Jahre Deutschland bereiste.

Berühmt ist die Neuberin, die sogar als die Mutter der heutigen deutschen Schauspielkunst betrachtet wird. Eduard Devrient sagt von ihr: „Die Schauspielkunst, der Komödiantenstand, das ganze Theaterwesen war so durchaus eine heruntergekommene Wirtschaft, ein verlüderter Hausstand, in dem vor allen Dingen erst wieder auf-

geräumt, Ordnung, Fleiß und gute Zucht eingeführt werden mußten, daß niemand besser als eine tüchtige Frau dies Geschäft übernehmen konnte. Und einer Frau von auserlesener Tüchtigkeit war dies vorbehalten." In Laubegast bei Dresden erhebt sich das von Prof. Porth gebildete Denkmal der Neuberin, auf dessen Sockel folgende Inschrift zu lesen ist: „Dem unvergänglichen Andenken einer Frau voll männlichen Geistes, der berühmtesten Schauspielerin ihrer Zeit, der Urheberin des guten Geschmacks auf der deutschen Bühne . . ."

Die Neuberin kam auf ihren Wanderungen bis nach Petersburg, überall bejubelt und vergöttert, als Künstlerin und als Regisseurin. So bereitete sie jene große Regieschule vor, die sich später in Weimar entwickelt hat, wo ein feineres Kunstverständnis das Rohe und Brutale aus der Darstellung verbannte.

Die Frauen erwarben sich seither in allen Kulturländern das Bürgerrecht innerhalb des Schauspielerstandes. Sie machten alle Freuden und Leiden, alle Kämpfe und Wandlungen, die das Theater erlebte, mit, und ihnen kam auch wesentlich der Aufschwung von der Pariastellung der wandernden Komödianten zu der heutigen bürgerlichen Gleichberechtigung der Schauspieler zu gute.

Die Hoftheater haben viel zur Hebung der Schauspielkunst und des Schauspielerstandes in Deutschland beigetragen. Wie ein roter Faden zieht sich durch den Entwickelungsgang des deutschen Theaters der von allen leitenden Künstlern tief empfundene Mangel einer besseren Allgemeinbildung, auf deren Grundlage der Künstler allein frei und sicher schaffen kann, vor allem aber der Mangel einer richtigen Fachbildung.

Bis zur Gründung der ersten deutschen Theaterschulen in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts waren es eigentlich nur die Hoftheater, die, weniger materiellen als künstlerischen Interessen Rechnung tragend, diesem Mangel einigermaßen abzuhelfen, dem Dilettantismus oder platten Handwerkertum des autodidaktisch gebildeten Durchschnittsmaterials zu steuern vermochten.

Die Hoftheater waren es auch, die, einer Anregung Eckhofs folgend, eine Altersversorgung ihrer Mitglieder einführten. Allerdings entsprach diese Einrichtung den Bedürfnissen nur unvollkommen.

Obgleich auch einige größere Stadttheater dem Beispiel der Hoftheater folgten, so hatten die Pensionsanstalten, deren es in Deutschland etwa 15 gab, während sie z. B. in Frankreich und England gar nicht existierten, doch wenig praktische Bedeutung für die Gesamtheit der Theaterangehörigen.

Zwei Versuche einer Schauspielergenossenschaft mit Altersversicheruug, der Bund vom „Blauen Stein“ im Anfang des 19. Jahrhunderts und die „Perseverantia“ Ende der fünfziger Jahre, erwiesen sich nicht als lebensfähig. Erst die 1871 gegründete „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger“ brachte die Idee zur Verwirklichung.

Immerhin aber boten die geordneten materiellen Verhältnisse, die mehr- und langjährigen, sogar lebenslänglichen Kontrakte der Hoftheater ebenso eine Gewähr für eine gesicherte bürgerliche Lebensstellung der Künstler, wie für ein nach künstlerischen Grundsätzen geleitetes Ensemble und hielten dem in jener Zeit entstandenen Virtuosentum mit seinen verderblichen Begleiterscheinungen, seiner Beifalls- und Reklamesucht ein heilsames Gegengewicht.

Die politisch stille und ereignislose Zeit der zwanziger und dreißiger Jahre war dem Aufschwung dieses Virtuosentums überall sehr günstig. Das allgemeine Interesse konzentrierte sich auf das Theater, und es kann nicht geleugnet werden, daß, wenn auch nicht für die Kunst, doch für das Ansehen und für die gesellschaftliche Stellung der Bühnenkünstler und vor allem der Bühnenkünstlerinnen der förmliche Kultus, der mit einzelnen derselben auf ihren Gastspielreisen getrieben wurde (Amalie Haizinger, Henriette Sonntag, Fanny Elßler u. a.) entschieden förderlich gewesen ist.

Mit dem steigenden Interesse wuchs natürlich auch die Zahl der Theater. Um die Mitte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts berichtet die Statistik bereits von etwa 750 selbständigen, zum Teil stabilen, zum Teil noch wandernden Theatertruppen allein in Europa, von denen auf Deutschland 200, auf Frankreich 136, Italien 134, Spanien 120, Rußland 60, England 40 u. s. w. entfielen. Diese Zahlen haben sich seither um mehr als das Doppelte erhöht.*)

Je mehr das Interesse für das Theater zunahm, desto mehr Mitglieder drängten sich an den Schauspielerberuf heran und zwar auch aus besseren bürgerlichen Kreisen. Besonders aber war auch auf diesem Gebiet die Umgestaltung des wirtschaftlichen und sozialen Lebens, der immer schwerer werdende Kampf ums Dasein, der auch das weibliche Geschlecht auf den Arbeitsmarkt drängte, vor allem für die zahlreiche Beteiligung der Frauen ent-

*) Artikel Schauspielerinnen in: Illustriertes Konversationslexikon der Frau. Berlin, Oldenbourg, 1900, II. S. 397 f.

scheidend. Ferner trugen die Theaterschulen, die bald in allen größeren Städten entstanden, zu der Überfüllung des Bühnenberufs bei.

Gerade in neuerer Zeit haben übrigens einige Frauen sich auch in der Kunst der Regie bewährt.

Als man einmal Dr. Heinrich Laube, der die Wiener Theaterkunst zu ihrer höchsten Blüte emporhob, den Vorwurf machte, er lasse sich von der Kathi Frank so viel in seine Regie hineinreden, erwiderte er mit dem Hinweise auf das Talent der Frank, die Regie zu führen. Ein Regisseur im wahren Sinne des Wortes war sie freilich nicht; aber Laube schätzte ihre feine Empfindung und ihr Verständnis für große dramatische Steigerungen.

Daß dieses Talent bei einer Frau nichts Seltenes, daß sich vielmehr dieses Verständnis oft auch mit einem angeborenen Blick für das Richtige verbindet, beweist uns Frau Cosima Wagner, die bekanntlich vollkommen selbständig die Festspiele in Bayreuth leitet. „Unvergeßlich wird mir der Augenblick bleiben," erzählt Frau Schumann-Heink, „da Frau Cosima einmal den Schild, Speer und Helm einer Walküre ergriff und so in der Pose der Halbgöttin uns den Einzug der Walküren markierte. Da lag so viel Hoheit und so viel Schönheit in der Heldenhaftigkeit ihrer Bewegungen, daß es uns fast schien, die Frau wachse aus dem Boden empor ... Wir fühlten alle, daß sie uns himmelhoch überrage, sie ist die geborene Regisseurin."

Heutzutage versteht sich fast jede große Künstlerin auf die Regie. Dies traf ebenso bei der bereits genannten Kathi Frank wie bei deren größter Rivalin, der Wolter,

zu; ebenso bei Marie Seebach, bei Eleonore Duse, der Sarah Bernhardt u. s. w. Gerade die Letztgenannte hat in ihrem eigenen Theater schon oft Proben ihrer großen Regiekunst geliefert. Über den künstlerischen Wert einzelner Tricks, die sie anwendet, läßt sich wohl streiten, aber auf jeden Fall muß ihr Talent als Regiekünstlerin anerkannt werden, weil sie es vortrefflich versteht, ihr Publikum zu packen.

Darin liegt auch das Geheimnis der genialen Duse. Sie kennt sehr genau die Grenzen ihres Könnens; demgemäß geht ihre Regiekunst darauf aus, das ganze Stück nur auf ihre eigenen künstlerischen Wirkungen zuzuspitzen.

Daß die Frau sich auf die Regiekunst versteht, hat auch Frau Nuscha Butze bewiesen, die einige Jahre ein eigenes Theater in Berlin leitete. Gerade bei ihr war dies um so höher anzuschlagen, als sie nicht nur Direktorin des Theaters, sondern zugleich ihre eigene Regisseurin und nach der Versicherung Berliner Blätter auch ihre beste Schauspielerin war — sie somit nach drei Richtungen hin künstlerisch und geschäftlich in Anspruch genommen wurde. Vom wirtschaftlichen Standpunkte aus betrachtet, war die Direktion Nuscha Butze „ein Zeichen unserer Zeit", denn sie zeigte uns deutlich, wie die Frau unaufhaltsam ihren Siegeszug auf allen Gebieten des öffentlichen und wirtschaftlichen Lebens verfolgt.

Die Zahl der Schauspielerinnen.

Abgesehen von den übrigen weiblichen Bühnenangehörigen in Oper und Ballett, Orchester, Chor, technischem Personal beträgt allein die Zahl der gegenwärtig berufsmäßig tätigen deutschen Schauspielerinnen im Deutschen Reich, in Österreich-Ungarn, der Schweiz, den Vereinigten Staaten u. s. w. ungefähr 3500 an etwa 550 deutschen Theatern. Von letzteren spielen über 400 nur im Winter und über 100 nur im Sommer. Durchschnittlich sind an einem Theater 8 Schauspielerinnen beschäftigt.

Nach zuverlässigen Schätzungen gibt es mindestens noch einmal so viel dramatische Künstlerinnen, als engagiert werden können, und wenn bei der Berufszählung von 1895 im Deutschen Reich von den Angehörigen der Gruppe Musik, Theater und Schaustellungen nur 2,91 Prozent als arbeitslos ermittelt wurden, so will diese Zahl nicht viel bedeuten, denn gerade die engagementslosen Schauspielerinnen werden sich als berufslos eingetragen haben, zumal wenn sie bei ihren Angehörigen lebten.

Eine Statistik über Zahl, Alter, Familienverhältnisse u. s. w. der Schauspielerinnen gibt es nicht. Dagegen gewährt uns manchen schätzenswerten Aufschluß die letzte Berufszählung von 1895.

In der Gruppe Musik, Theater und Schaustellungen aller Art wurden damals 65 565 Erwerbstätige gezählt (Zunahme gegen 1882: 19057 = 41 Proz). Diese Zahlen zerfallen wie folgt:

	1895			1882		
	männl.	weibl.	zusammen	männl.	weibl.	zusammen
a. Direktionspersonal (Schauspieler, Musiker, Künstler)	49 904	8 976	58 880	36 551	5 264	41 815
b. Verwaltungspersonal (Kassierer, Buchhalter u. s. w.)	1 108	195	1 303	812	114	926
c. anderes Hülfspersonal	4 148	1 198	5 382	3 064	703	3 767
Zusammen	55 196	10 369	65 565	40 427	6 081	46 508

Berücksichtigen wir die im Haupt- und Nebenerwerb Tätigen (auch Dienende und Angehörige) so finden wir bei der Berufszählung von 1895 für Musik, Theater und Schaustellungen aller Art folgende Zahlen:

Stellung im Beruf	Geschlecht	Berufszugehörige überhaupt	Davon sind			Nebenberufsfälle	Gesammtzahl der Haupt- und Nebenberufsfälle
			Erwerbstätige im Hauptberuf	Dienende	Angehörige		
a	männl.	66 447	49 904	88	16 455	16 055	65 959
	weibl.	51 088	8 976	3 384	38 728	276	9 252
b	männl.	1 495	1 108	—	387	127	1 235
	weibl.	1 416	195	134	1 087	36	231
c	männl.	5 123	4 184	—	939	408	4 592
	weibl.	3 693	1 198	64	2 431	274	1 472
zus.	männl.	73 065	55 196	88	17 781	16 590	71 786
	weibl.	56 197	10 369	3 582	42 246	586	10 955
im ganzen		**129 262**	**65 565**	**3 670**	**60 027**	**17 176**	**82 741**

Alter.

Je 1000 Erwerbstätige dieser Gruppe verteilten sich auf folgende Altersklassen:

Stellung im Beruf	unter 16			16 bis 20			20 bis 30		
	m.	w.	zus.	m.	w.	zus.	m.	w.	zus.
a	98,1	30,1	87,7	186,5	141,8	179,7	257,1	451,9	286,8
b	7,2	5,1	6,9	111,0	82,0	106,7	200,4	302,6	215,6
c	39,7	55,9	43,3	182,3	226,2	192,1	364,0	218,7	331,7
Sa.	**91,8**	**32,6**	**82,5**	**184,7**	**150,5**	**179,3**	**264,0**	**422,1**	**289,0**

Stellung im Beruf	30 bis 40			40 bis 50			50 bis 60		
	m.	w.	zus.	m.	w.	zus.	m.	w.	zus.
a	189,4	207,1	192,1	127,1	94,0	122,0	84,6	50,6	79,5
b	222,9	235,9	224,9	221,1	215,4	220,3	145,3	102,6	138,9
c	184,5	148,6	176,5	118,1	154,4	126,2	71,7	115,2	81,4
Sa.	**189,7**	**200,9**	**191,5**	**128,3**	**103,3**	**124,3**	**84,9**	**59,0**	**80,8**

Stellung im Beruf	60 bis 70			70 und darüber		
	m.	w.	zus.	m.	w.	zus.
a	42,6	18,5	38,9	14,6	6,0	13,3
b	74,9	35,9	69,1	17,2	20,5	17,6
c	28,7	62,6	36,2	11,0	18,4	12,6
Sa.	**42,2**	**23,9**	**39,3**	**14,4**	**7,7**	**13,3**

Am stärksten war also vertreten das Alter von 20 bis 30 Jahren, von 30 bis 40 und von 16 bis 20. Von den weiblichen Angehörigen stand beinahe die Hälfte im Alter von 20 bis 30 Jahren, ein Beweis, daß die Frauen in diesem Beruf meist nur eine kurze Laufbahn haben.

Familienstand.

Von besonderem Interesse sind die Angaben über den Familienstand. Es waren nämlich von 1000 Erwerbstätigen im Alter von

Stellung im Beruf	16 bis 30 Jahren								
	Ledige			Verheiratete			Verwitwete und Geschiedene		
	m.	w.	zus.	m.	w.	zus.	m.	w.	zus.
a	839,9	858,9	843,5	158,1	126,9	152,1	2,0	14,2	4,4
b	881,1	866,7	878,6	113,1	120,0	114,3	5,8	13,3	7,1
c	926,5	859,3	913,8	72,2	133,2	83,7	1,3	7,5	2,5
Sa.	**848,4**	**859,0**	**850,5**	**149,6**	**127,3**	**145,3**	**2,0**	**13,7**	**4,2**
	30 bis 50 Jahren								
a	225,9	442,1	257,5	745,2	406,2	695,7	28,9	151,7	46,8
b	187,0	306,8	205,2	768,3	488,6	725,8	44,7	204,6	69,0
c	323,8	236,9	304,5	651,7	490,4	615,7	24,5	272,7	79,8
Sa.	**231,9**	**414,7**	**259,8**	**739,1**	**418,2**	**690,2**	**29,0**	**167,1**	**50,0**
	50 Jahren und darüber.								
a	108,8	230,0	119,3	755,7	296,7	715,8	135,5	473,3	164,9
b	72,2	258,1	91,8	794,7	258,0	738,1	133,1	483,9	170,1
c	100,8	148,9	117,0	779,0	289,4	614,8	120,2	561,7	268,2
Sa.	**107,1**	**210,6**	**118,2**	**758,4**	**293,6**	**708,5**	**134,5**	**495,8**	**173,3**

Die Zahl der Verheirateten ist in diesem Beruf demnach auffallend gering, und gerade beim weiblichen Geschlecht, wo man im Alter von 16 bis 30 Jahren eine starke Heiratsziffer erwarten sollte, waren von 1000 nur 127 verheiratet. Im Alter von 30 bis 50 Jahren standen 739 verheirateten männlichen Berufsangehörigen nur 418 verheiratete weibliche Berufsangehörige gegenüber. Im Alter von 50 Jahren und darüber war das Verhältnis 758 und 293. Auch hieraus ersieht man, daß die Frauen viel früher aus diesem Berufe ausscheiden als die Männer.

Die Eigenschaften einer Schauspielerin.

Frau Kendel, eine bekannte englische Künstlerin, hat kürzlich in humorvoller Weise alle die Eigenschaften aufgezählt, die eine Schauspielerin besitzen müsse, wenn sie auf der Bühne Erfolg haben wollte. Die Veranlassung war die in London tagende Jahresversammlung des Zentralbureaus für weibliche Beschäftigung, und der Zweck, bühnentolle Frauen und Mädchen von einem Berufe abzuschrecken, in dem nur Wenige auserlesen sind, die große Mehrheit aber die bittersten Enttäuschungen erlebt. Frau Kendel verlangte folgende Eigenschaften von einer Bühnen-Aspirantin: das Antlitz einer Göttin, die Stärke des Löwen, die Gestalt der Venus, die Stimme der Taube, das Gemüt eines Engels, die Grazie des Schwans, die Geschmeidigkeit der Antilope und — vor allem das Fell des Rhinoceros. Damit müsse sich große Gestaltungskraft vereinigen, ferner eine ausgezeichnete Aussprache, Gewissenhaftigkeit und

Loyalität, viel Mut, Verständnis für Witz und Humor, ein hohes Ideal der Moral, Sensitivität und Originalität. Eine Schauspielerin müsse im stande sein, eine liebevolle Schwester und Tochter, eine gute Ehefrau, eine weise Mutter, ein treuer Freund und eine zärtliche Großmutter zu sein. Das sind die wenigen, für die Bühne notwendigen Eigenschaften, die Frau Kendel fordert. Wie viele der Damen vom Theater diese Vorzüge besitzen, darüber schweigt die Erfahrung. Diejenigen, die ihre Ziele erreichten, haben vor allem eine Eigenschaft, die des dicken Fells — oder des „Fells des Rhinoceros", wie Frau Kendel sich höflich ausdrückt — erwiesen.

Der Begründer der modernen Nationalökonomie, Adam Smith, schrieb einst: „Die enorm hohe Entlohnung, welche Schauspieler, Opernsänger, Tänzer u. dgl. bekommen, wird von zwei Umständen bedingt: von der Seltenheit und Schönheit der Begabung und vom unwürdigen Gebrauch, der davon gemacht wird. Obwohl wir diese Leute verachten, belohnen wir sie doch in der verschwenderischsten Weise. Sollte einmal in Bezug auf solche Beschäftigungen eine andere Anschauung Platz greifen, so würde der pekuniäre Ertrag derselben sehr schnell abnehmen."

Diese Ausführungen beziehen sich natürlich nur auf die Bühnensterne, nicht aber auf die große Masse der Durchschnittskünstler, über deren materielle Lage das Publikum meist gar nicht unterrichtet ist.

Früher galt der Schauspielerberuf allgemein für ehrlos. Die Schauspieler wurden als umherziehende Gaukler betrachtet; sie standen sozusagen außerhalb des Gesetzes, und selbst berühmten Künstlern und Künstlerinnen wurde ein kirchliches Begräbnis verweigert.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts haben sich die Anschauungen bedeutend verändert, zumal die Schauspieler selbst sich an ein gesitteteres Leben gewöhnt haben. Rechtlich sind sie jetzt allen andern Staatsbürgern gleichgestellt, aber in gesellschaftlicher Hinsicht werden sie auch jetzt noch vielfach als minderwertig betrachtet. Ein Künstler wird sich ja wenig um Vorurteile kümmern, und es hängt auch lediglich von seinen persönlichen Eigenschaften und seiner Aufführung ab, ob er Achtung verdient oder nicht. Aber bei den Damen liegt die Sache doch wesentlich anders. Sie werden fast immer entweder mit mißtrauischer Zurückhaltung oder mit einer wenig ehrenden Vertraulichkeit behandelt. Besonders in kleineren Städten zeigt man in gesellschaftlicher Hinsicht den Schauspielerinnen gegenüber manchmal eine eisige Zurückhaltung. Hier liegt zuweilen ein unberechtigtes Vorurteil vor, denn man trifft doch in allen Kreisen der Gesellschaft sog. verlorene Kinder, für die die anderen nicht verantwortlich gemacht werden können.

Man kann sogar die Beobachtung machen, daß gerade Töchter besserer Familien vielfach zu den Gesunkenen zählen, weil sie den ungewohnten Entbehrungen, wie sie der Beruf einer Schauspielerin oft mit sich bringt, nicht gewachsen sind.

Einen großen Prozentsatz dieser Verlorenen bilden aber auch diejenigen jungen Damen, die sich der Bühne widmen, ohne über die nötigen Mittel zu verfügen. Gerade der Schauspielerberuf erfordert wenigstens für einige Jahre ein gewisses Kapital zur Beschaffung der Garderobe. Sobald das unbemittelte Mitglied mit dem bemittelten

nicht Schritt halten kann, so wird es sich bald zurückgesetzt sehen, und damit ist schon der erste Schritt in die Tiefe getan.

Nur wenige besonders talentvolle Künstlerinnen, die sich auch eine gesicherte materielle Stellung zu erringen wußten, wurden in der Gesellschaft ehrenvoll behandelt.

Deshalb ist es auch sehr begreiflich, daß man in besseren Kreisen ein Mädchen nur ungern zum Theater gehen läßt. Aber vielfach werden die Töchter in so engherzigen Anschauungen erzogen, daß sie sich gegen diese Prüderie auflehnen und ihr Ideal dann in dem freien Leben einer Schauspielerin erblicken, die stets nach der neuesten Mode sich kleiden kann, die geehrt und umschmeichelt wird und sich ungebunden bewegen darf.

Interessant in mehr als einer Hinsicht ist was Alexander Dumas, der berühmte französische Romandichter, der viel mit dem Theater in Verbindung stand, über den Schauspielerberuf sagt.

Er läßt in seinem Schauspiel „Kean" den bekannten englischen Mimen mit einem unbemittelten Mädchen, das sich der Bühne widmen will, folgendes Gespräch führen (I, 7):

Kean. Wieso erweisen Sie eben mir die Ehre, Ihnen zu raten oder Sie zu beschützen?

Anna. Ihr Beispiel zeigte mir, daß man sich auf achtbare, ruhmreiche Weise eine Lebenslaufbahn gründen kann.

Kean. Ach, Sie dachten an das Theater?

Anna. O, lange schon! Unsere ersten Künstlerinnen leuchten mir als helle Sterne vor. —

Kean. Armes Kind! — Bei Ihrer großen Jugend und Offenherzigkeit wäre ich ein Verbrecher, Ihnen nicht freimütig alles zu

sagen, was ich denke. Erlauben Sie mir, wie ein Vater zu Ihnen zu sprechen, mein Fräulein?

Anna. Ich bitte Sie darum!

Kean. Fürchten Sie nichts, Sie sind mir heilig, als wären Sie meine Schwester.

Anna (setzt sich). Wie gut Sie sind!

Kean (steht). Sie sahen die glänzende Seite unseres Berufes, und diese blendete Sie. — Nun ist es an mir, Ihnen die Schattenseiten dieser Medaille zu zeigen, die zwei Kränze birgt — einen Lorbeer- und einen Dornenkranz. Meine Aufgabe ist, Ihrer Jugend und Reinheit gegenüber eine schwierige. Es gibt Dinge, die ein Mann meines Alters schwer sagen, ein junges Mädchen, wie Sie, schwer verstehen kann. Werden Sie mich entschuldigen, wenn ich von Dingen spreche, die die Keuschheit Ihrer Ideen verletzen?

Anna. Ich hoffe, Sie werden nichts sagen, was ich nicht hören dürfte.

Kean. Was ich Ihnen zu sagen habe, würde ich vor einem Fräulein verschweigen, dem ich in der Gesellschaft begegnete und das in dieser Gesellschaft bleiben wollte — der jungen Künstlerin aber, welche mir Vertrauen schenkt und mich beehrt, meinen Rat zu fordern — ihr muß ich alles sagen. Was im ersten Fall ungehörig wäre, ist mir hier zur Pflicht geworden.

Anna. So sprechen Sie, mein Herr!

Kean. Sie sind schön — das ist etwas, sogar viel in der Laufbahn, die Sie wählen wollen, aber — es ist nicht alles. — Die Natur hat das Ihrige getan, noch bleibt die Kunst. —

Anna. O, unter Ihrer Leitung werde ich emsig studieren, Fortschritte machen, eine Stellung — einen Namen erwerben!

Kean. In fünf, sechs Jahren, das wäre möglich — glauben Sie nicht, daß es nicht vieler Studien, langer Zeit der Übung bedarf. — Einzelne Auserwählte werden allerdings als Genies geboren — aber so, wie der Marmorblock von der Natur geschaffen wird, bedarf es noch der Hand eines Michel Angelo, um eine Venus oder eine Psyche zu schaffen. — Gewiß, ich nehme an, ich glaube sogar, Sie gehören zu diesen Auserwählten, in vier oder fünf Jahren werden Ihr Talent, Ihr Ruhm dem Ihrer Nebenbuhlerinnen gleich stehen. Aber zugegeben, Sie hätten die besten An-

lagen, so müssen bis zu Ihrem ersten Auftreten immerhin sechs Monate vergehen —

Anna. Glücklicherweise bin ich in all den kleinen Handarbeiten bewandert, die Mädchen ernähren können — ich werde arbeiten.

Kean. Gut. Nach sechs Monaten angestrengter Arbeit wird sich — wir setzen immer ein glückliches Debüt voraus! — ein Direktor finden, der Ihnen eine Jahresgage von hundert Pfund bietet. —

Anna. Bei meinen bescheidenen Bedürfnissen sind hundert Pfund ein Vermögen.

Kean. Den vierten Teil der Summe werden Sie allein für Ihre Toilette benötigen — Seide, Samt und Schmuck sind teuer, Fräulein. — Wollen Sie Ihre Liebe verkaufen, um sich putzen zu können?

Anna. Mein Herr!

Kean. Verzeihen Sie mir, Fräulein, aber ich muß entweder ganz schweigen, oder alles aussprechen. Es kann auch sein, daß Sie das Glück haben, auf einen reichen, zartfühlenden, edlen Mann zu stoßen — den Sie lieben und von dem Sie geliebt werden, der Ihnen keine demütigenden Geschenke macht, sondern sein Glück einfach mit Ihnen teilt. — In diesem Falle sind Sie der ersten Gefahr, der ersten Demütigung entgangen. — Aber, ich muß es wiederholen: Sie sind schön und Sie kennen die Kritiker nicht! Gewiß gibt es einige, welche die ehrenvolle Seite ihres Berufes erkennen, das Schöne preisen, das Gute anerkennen, das Große bewundern. — Diese Wenigen sind der Stolz der Presse! Aber, mein Fräulein, es gibt andere, die trotz ihrer Unbedeutendheit in die Reihen der Schriftsteller geworfen wurden — und diese sind eifersüchtig auf jede Größe, auf jeden Ruhm, sie besudeln das Edle, verschwärzen das Schöne, ziehen das Große in den Staub! Einer dieser Wichte wird Sie — zu Ihrem Unglück — schön finden. — Nun, er beginnt damit Ihr Talent anzugreifen — dann Ihre Ehre. — Unschuldig und arglos, wollen Sie wissen, was ihn zu Ihrem Feind mache und gehen zu ihm — wie Sie heute zu mir gekommen sind. Sie fragen ihn nach der Ursache seines Hasses und was Sie tun können, ihn zu erweichen. — Dann wird er Ihnen sagen, daß Sie seine Absicht mißverstanden, daß er Sie keineswegs haßt, sondern liebt. — Sie

werden entrüstet aufspringen — wie Sie es jetzt taten — und sich entfernen wollen — und er wird Ihnen zuflüstern: Bleiben Sie, mein Fräulein, oder —

Anna. Entsetzlich!

Kean. Sind Sie auch diesen beiden Versuchungen glücklich entgangen, so wartet Ihrer eine dritte — Ihre Nebenbuhlerinnen! — Beim Theater gibt es keine Freunde — man hat nur Feinde und Neider. — Ihre Nebenbuhler werden gegen Sie auftreten, wie andere, die ich nicht nennen will, gegen mich aufgetreten sind. Alle Hände werden sich ausstrecken, Sie eine Stufe tiefer herab zu reißen, alle Lippen werden Sie verhöhnen, werden Böses von Ihnen erzählen! — Man wird Mittel anwenden, Sie zu stürzen, die Sie verachten — und Sie mit diesen Mitteln zu Grunde richten. — Ihre Nebenbuhlerinnen werden für Lob und Tadel einen Preis zahlen, der ihnen kein Opfer kostet, und den Sie nicht geben wollen. — Das Publikum aber, das sorglose, unwissende, leichtgläubige Publikum, welches nicht weiß, auf welche Art solche Lobeserhebungen fabriziert werden, hält jene unbedeutenden Schauspielerinnen für echte Talente, glaubt an die Wahrheit ihrer Größe und stimmt endlich in das Lob ein. Sie aber werden eines Tages die Entdeckung machen, daß Gemeinheit, Unwissenheit und Mittelmäßigkeit sich durch elende Intriguen emporheben, — daß Kenntnisse, Tadel und Genie ohne jene Intriguen machtlos sind und bleiben. — Anfangs werden Sie die Wahrheit nicht glauben wollen, endlich aber kommt der Augenblick doch, wo Sie das Auge von bitteren Tränen, das Herz von Ekel, die Seele von Verzweiflung erfüllt, der Stunde fluchen, wo Sie sich entschlossen, einem Ruhm nachzujagen, der so viele Opfer erheischt und so geringe Entschädigung bringt.

Was Dumas den genialen Kean sagen läßt, ist auch heute noch zutreffend, jedoch ist die Abhängigkeit der Künstlerinnen von den Kritikern nicht mehr so schlimm wie früher. In großen Städten gibt es heutzutage eine ganze Anzahl Zeitungen, und da kann es einer Schauspielerin wenig nützen, wenn eine Zeitung sie unverdient lobt, ebensowenig wie es ihr viel schaden kann, wenn eine

einzelne Zeitung sie unverdient tadelt, während die übrigen ihr Talent anerkennen.

Es dürfte übrigens angezeigt sein, hier noch etwas näher auf die Schwierigkeiten des Berufs einzugehen.

Die Schwierigkeiten des Berufs.

Ein Hauptübel ist die Überfüllung. Obschon seit Einführung der Gewerbefreiheit zahlreiche Bühnen gegründet wurden, übersteigt das Angebot an Kräften die Nachfrage ganz bedeutend. Dadurch ist ein Bühnenproletariat herangewachsen, das zu einem wirklichen Unglück in diesem Beruf geworden ist. Besonders stark ist der Andrang weiblicher Kräfte, vielleicht deshalb, weil dem weiblichen Geschlecht bisher die meisten andern intellektuellen Berufe verschlossen waren.

Die Zahl der weiblichen Schüler in den Schauspielschulen beträgt meist $^2/_3$ oder gar $^3/_4$ der Gesamtzahl. Deshalb sind für die Schauspielerinnen die Aussichten auf Anstellung durchweg ungünstiger als für ihre männlichen Kollegen.

Die Schauspieler müssen mit einem geregelten, seßhaften Leben abschließen; sie sind zur Nomadenexistenz verurteilt, es sei denn, daß sie endlich nach vielem Umherziehen, durch Talent und Glück gefördert, ein längeres oder gar lebenslängliches Engagement an einer größeren Bühne finden. Ruhelos ziehen sie umher, von einer Saison zur anderen Kontrakt abschließend. Und während sie ihre Mitmenschen durch ihre Kunst erfreuen, sind sie

stets ohne eine gesicherte Existenz. Haben sie ein gutes Engagement, so droht immer noch der böse Paragraph, der ihnen im Anfang der Saison für jeden Tag die Kündigung in Aussicht stellt.

Infolge dieser Verhältnisse geraten manche Künstlerinnen in eine drückende Notlage, machen Schulden u. s. w. Eine junge Schauspielerin, die sich zum erstenmal möblierte Zimmer sucht, wird an vielen Stellen abgewiesen werden, weil man früher einmal mit einer Schauspielerin, die ohne zu bezahlen ausgerückt ist, schlechte Erfahrungen gemacht hat. Andere Hauswirte dulden grundsätzlich keine Schauspielerin in ihrem Hause, und manche Geschäftsleute liefern an Schauspielerinnen keine Waren ohne sofortige Barzahlung.

Aber auch abgesehen von diesen Unannehmlichkeiten ist der Beruf der Schauspielerin sehr anstrengend. Besonders in den Provinztheatern wird das Repertoire so oft geändert, daß immer wieder neue Rollen gelernt werden müssen und oft die Nacht dafür in Anspruch genommen werden muß.

Dazu kommt, daß junge Damen, die nicht bei ihrer Familie wohnen können, meist auf möblierte Zimmer angewiesen sind, weil die meisten entweder nicht die nötigen Mittel besitzen, um sich selbst Möbel anzuschaffen oder dies mit Rücksicht auf die häufige Veränderung der Stellung überhaupt nicht rätlich erscheint. Diese Veränderung ist mit der Erleichterung des Verkehrs immer häufiger, und zugleich sind damit die Theateragenturen immer zahlreicher geworden.

Neid und Mißgunst trifft man nirgends häufiger als unter den Schauspielerinnen. Während in anderen

Berufen viele sich an der Arbeit vorbeizudrücken suchen, will am Theater jeder eine möglichst hervortretende Rolle haben. Man scheut hier nirgends so wenig wie anderswo die Arbeit. Es ist nicht bloß der Ehrgeiz, der dazu treibt, sondern auch das Bewußtsein, daß gerade für den Schauspieler und noch mehr für die Schauspielerin die Zeit flüchtig dahineilt. Eine Schauspielerin, die mit 20 Jahren zur Bühne kommt, braucht vielleicht 10 Jahre, bis sie sich eine anerkannte Stellung geschaffen hat. Dann ist aber ihre Blütezeit für jugendliche Rollen schon bald vorbei, und es tauchen andere, jüngere Kräfte auf, die den Direktoren auch schon deshalb lieber sind, weil sie billiger zu haben sind. Mit der Jugend schwindet auch allmählich die Schönheit, und nur zu bald bemerkt die alternde Schauspielerin, daß all ihre Kunst ihr nicht zu helfen vermag. Eine Künstlerin ohne Jugend und Schönheit hat ihre Lockmittel verloren.

Das sehen die Schauspielerinnen schon sehr bald, und daher der unermüdliche Drang, möglichst schnell zur Geltung zu kommen, möglichst große Rollen zu erhaschen und keine Rivalin aufkommen zu lassen. Daher das Ränkespiel hinter den Kulissen, im Theaterbureau u. s. w. Oft brechen die feindlichen Gefühle sogar offen los, so daß, wie Dr. Schlenther einmal schrieb, wenn eine jugendliche Liebhaberin sich die Nägel lang wachsen läßt, man nie wissen kann, ob sie nur einer häßlichen Mode frönt oder ihrer Fachgenossin die Augen auskratzen will.

Die meisten jungen Damen, die sich der Bühne widmen, sind von Haus aus mittellos, und wenn sie sich einmal zur Bühnenlaufbahn bestimmt haben, sind sie gezwungen, ihr Ziel mit allen Mitteln zu erreichen.

Ich werde später eingehender zeigen, wie sie von Agenten, Direktoren u. s. w. abhängig sind. Es sind schon oft hierüber Einzelheiten an die Öffentlichkeit gedrungen, aber es darf auch nicht verschwiegen werden, daß zuweilen übertrieben wird. So antwortete z. B. vor einigen Jahren Lou Brion auf eine Umfrage des „Neuen Wiener Journal" über die Theatermoral:

„Nun, so schlimm, wie man die Theatermoral gern hinstellen möchte, ist sie doch nicht. Man ist im Theater vielleicht etwas freier, etwas weniger prüde, aber das berechtigt doch gewiß nicht zu einem verdammenswerten Gesamturteil. Man muß nur den Leuten gehörig entgegenzutreten wissen und es ihnen klarlegen, wo die Pflichten der Künstlerin beginnen und wo sie enden. Vielleicht interessiert Sie ein persönliches Geständnis. Ich war vier Jahre in einem Berliner Theater, das als ‚Löwenhöhle' gilt, aber ich kann Ihnen auf Treu und Glauben versichern, daß auch nicht ein einziges Mal in meiner bisherigen Laufbahn die Eventualität: Karriere oder Unmoral an mich herantrat. Ich glaube auch nicht an die vielen haarsträubenden Geschichten der Schauspielerinnen, die mit Wohlbehagen erzählen, daß sie deshalb nicht vorwärts kamen, weil sie sich nicht opfern wollten. Ich kenne eine große Anzahl solcher Fälle, die sich als plumpe Ausreden entpuppten. Es fiel niemandem ein, der betreffenden Dame irgend eine Eventualität zu stellen, aber sie fand es für gut, die Erzählung zum Besten zu geben, damit die Welt in ihrer Unfähigkeit sogar noch ein Verdienst erkenne. — Ich kann also nur nochmals betonen, es ist mit der Unmoral beim Theater nicht so schlimm bestellt. Freilich, der sie herbeiwünscht, der hat hier Gelegenheit genug, aber — er hat sie auch anderswo."

Ich habe diese Ausführungen hier vollständig wiedergegeben, damit man mich nicht der Schwarzmalerei beschuldige; allein wenn es sich zuweilen auch um plumpe Ausreden handelt, so läßt sich doch nicht leugnen, daß eine Schauspielerin sich in einer so ungünstigen Stellung

befindet, wie man sie kaum in einem anderen Beruf wiederfindet.

Auf einer Generalversammlung der Bühnengenossenschaft trat man vorletztes Jahr der Anschauung entgegen, daß die sittlichen Zustände am Theater anders wären als in welchem Berufe immer, und ein Redner sagte sogar, die gegenteilige Annahme wäre ebenso falsch, wie wenn man glaubte, daß die Zuckerbäcker die meisten Bonbons essen. Die Bonbons sind zwar gut, aber der Vergleich ist schlecht, denn die Zuckerbäcker werden durch die „regalade" der Bonbons überdrüssig, aber der betreffende Redner wollte doch sicher nicht sagen, daß das Künstlervolk erst anständig wird, wenn es sich bis zum Überdruß an der Unsittlichkeit regaliert hat.

Es ist eine Tatsache, daß das moralische Ansehen vieler Schauspieler und namentlich Schauspielerinnen sich auf einem niedrigen Niveau befindet. Deshalb werden sie auch von den Herren, von denen sie irgendwie abhängig sind, dementsprechend behandelt. So hat z. B. vor einigen Jahren der Intendant der königlichen Oper in Budapest die hübschen weiblichen Mitglieder seines Kunstinstituts zu den nächtlichen Trinkgelagen des Jockeyklubs kommandiert. Dies hat damals Aufsehen erregt, aber was da im großen geschah, geschieht sonst häufig genug im kleinen.

Eine junge Schauspielerin wird schon bald merken, daß am Theater noch lange nicht alles so ideal ist, wie sie sich es vorgestellt hatte. Das Theater ist eben auch ein *Geschäft*, und wenn ein Direktor mit den gediegensten Stücken keinen Erfolg hat, so wird er zu leichten Possen oder gar seichten Sittenstücken greifen, bei denen

das Haus gefüllt ist. Da muß dann die Schauspielerin vielleicht in irgendeiner pikanten Rolle mitwirken oder sich in einer sehr leichten Bekleidung zeigen. Natürlich wird, wenn nicht alle edlen Triebe in ihr erstorben sind, ihre Anschauung von den idealen Zwecken des Theaters bald sehr bedenklich herabgestimmt werden.

Die ehrbaren Schauspielerinnen sind tatsächlich Ausnahmen. Die, die ihre Ehre geopfert haben, um in die Höhe zu kommen, könnten später, wenn sie Tüchtiges leisten, wohl zu einem ehrsamen Lebenswandel zurückkehren, allein diese sittliche Kraft fehlt ihnen, und dabei ist die Verführung nirgends so groß wie beim Theater. Da drängen sich galante Herren an die Damen heran, und bei dem großen Aufwand, den diese zumeist treiben müssen, ist es ihnen natürlich erwünscht, zum mindesten eine Beisteuer zu ihren Toiletten zu erhalten.

Eine große Gefahr für die Schauspielerin bildet auch der Verkehr mit den Kollegen beiderlei Geschlechts. Hinter den Kulissen findet sich eine sehr gemischte Gesellschaft zusammen. Einzelne Mitglieder gehören oft einer sehr niedrigen Gesellschaftsklasse an, und deren mangelnde Gesittung verpflanzt sich nur zu leicht auf die andern fort. Besonders aber haben die Damen häufig unter der mehr oder weniger galanten Zudringlichkeit ihrer männlichen Kollegen zu leiden. Tatsächlich findet man an jeder Bühne sogen. Saisonverhältnisse. Diese oder jene Schauspielerin unterhält ein Verhältnis mit einem Kollegen, bis ein anderes Engagement sie auseinander bringt. Man gibt sich zwar oft als verlobt aus oder die junge Schauspielerin will von dem älteren Kollegen Unterricht empfangen, aber das sind

lediglich Vorwände für wilde Ehen, und wer daran zweifeln wollte, würde schon dadurch überzeugt werden, daß manche dieser Verhältnisse nicht ohne Folgen bleiben.

Nun wird man zwar sagen, das sei die Schuld der Schauspielerin, wenn sie sich zu einem solchen Verhältnis hergibt. Gewiß ist sie nicht schuldlos, aber in manchen Fällen wird sie an das Eheversprechen geglaubt haben. Man muß auch bedenken, wie schutzlos solche junge Damen zumeist in der Welt dastehen, zumal wenn sie mit ihrer Familie vielleicht ganz gebrochen haben.

Manche Kritiker sind geneigt, die galanten Verhältnisse, von denen in den Biographien großer Künstlerinnen erzählt wird, lediglich als den natürlichen Ausfluß einer starken Sinnenmacht zu betrachten. Im Leben der Sophie Schröder, der vieljährigen Heroine des Wiener Hofburgtheaters, liest man nicht ohne lächelnde Wehmut, wie diese tapfere und hochherzige Frau bis ins späte Alter hinein immer aufs neue ihr entzündliches Herz verschenkte und wie sie jedesmal hintergangen und enttäuscht worden ist, ohne durch Spott und Schaden klug zu werden. Wer weiß, fragt Dr. Schlenther*), ob nicht aus dieser menschlichen Schwachheit erst ihre künstlerische Kraft, die Gewalt und das natürliche Feuer ihrer Leidenschaft entsprungen sind?

Interessant ist, was Gustav Freytag über seine Beziehungen zu den Damen vom Theater sagt und zwar in einem Brief an den Wiener Hofschauspieler Ernst Hartmann. Der Brief ist datiert vom 24. April 1881 —

*) Der Frauenberuf im Theater, in dem Sammelbande von Gustav Dahms, Der Existenzkampf der Frau. Berlin, Richard Tändler 1895. S. 40.

Freytag stand damals im 65. Lebensjahre — und enthält den Dank des Autors für die Wiederaufführung seines Schauspiels „Die Brautfahrt" am Burgtheater. In dem Briefe heißt es u. a.: „Viel frohe, fördernde und wahrhaft glückliche Stunden habe ich vor 40 Jahren zu Breslau und später zu Leipzig mit Männern und Frauen Ihres Berufes verlebt. Diesem Verkehr verdanke ich Vieles, was ich gelernt habe, aber auch wohltuende Erinnerungen und, ich darf wohl sagen, reine und ideale Verhältnisse auch zu den Frauen vom Theater. Ich habe nie zu einer Künstlerin in leidenschaftlichen Beziehungen gestanden, aber ich habe — vielleicht gerade deshalb — das Glück der selbstlosen und hochsinnigen ehrlichen Freundschaft voll genossen. Später lenkten die Politik und meine Privatverhältnisse mein Schaffen in andere Geleise. Aber das Theater sehe ich noch heute als eine Jugendfreundschaft an, die ich fest im Herzen trage. Ich wage, Ihnen, hochverehrter Herr, heute davon zu erzählen, denn mir ist, als müßte ich Ihnen für das Schöne und Lehrreiche, für alles Liebe und Hohe, das ich einst aus der Bekanntschaft mit der Bühne davongetragen, wie den Vertretern Ihrer edlen Kunst jetzt innigsten Dank sagen."

In keinem Berufe haben die weiblichen Angehörigen so sehr unter dem Gerede böser Zungen zu leiden wie beim Theater. Der Kulissenklatsch dringt auch ins Publikum und wird mit Vorliebe von sensationslüsternen Zeitungen aufgebauscht und weiter verbreitet.

Nun brauchen ja die Bühnenkünstler freiere Bewegung als die Angehörigen anderer Stände. Eine der berühmtesten deutschen Schauspielerinnen, Friederike Goß-

mann, die spätere Gräfin von Prokesch-Osten, soll den Ausspruch getan haben: „Seitdem die Schauspieler aufhörten, Vagabunden zu sein, hörten sie auf, Künstler zu sein."

Der Ausspruch ist in dieser Form nicht richtig, denn tatsächlich führen die meisten Schauspieler noch jetzt ein Vagabundenleben. Aber es ist doch zutreffend, daß zur Kunst der Menschendarstellung eine größere Freiheit gehört als sie sonst in prüden Kreisen herrscht. Eine Künstlerin kann dabei doch durchaus ehrbar bleiben, wenn sie einerseits die nötige Willenskraft hat und andererseits nicht unter dem Druck der materiellen Verhältnisse erliegt.

Berühmte Künstlerinnen werden selten glückliche und beglückende Ehefrauen. Solche Damen sind über die Maßen verwöhnt, sind launenhaft, nervös, und wenn ihr Mann selbständige Anwandlungen empfindet, so ist der Krach natürlich da, und bald kommt es zur Scheidung oder zu einem tragischen Ende. „Freilich", sagt Dr. Paul Schlenther*), „ist es auch vorgekommen, daß die Bühne und der Verkehr mit der Kunst läuternd auf den Wandel eines weiblichen Leichtfußes gewirkt hat. Aus sehr übelbeleumundeten Schauspielerinnen sind an der Hand eines edlen Mannes vortreffliche Hausfrauen geworden, die ihren Kindern im gut bürgerlichen Sinne eine um so musterhaftere Erziehung gaben, je besser sie aus eigner Erfahrung die Klippen des Lebens kannten."

Es gab übrigens zu allen Zeiten Schauspielerinnen, die verheiratet waren und ein durchaus anständiges Leben führten. Schon Racine Sohn berichtet, er habe ein

*) A. a. O. S. 37.

Schauspielerpaar der ehemaligen italienischen Truppe gekannt, das wie zwei Heilige lebte. Victor Fournel erzählt, Frau Gontier habe man oft hinter den Kulissen gesehen, wenn sie in einem neuen Stück auftrat, wie sie das Kreuzzeichen machte und leise betete: „Mein Gott, schenke mir die Gnade, meine Rolle gut zu spielen!“ Vor einigen Jahren wurde in einem Pariser Blatt erzählt, Frau Krauß bete ein leises Ave, bevor sie singe, und Rosita Mauri, die bekannte Tänzerin, trage eine kleine Muttergottes-Medaille. Ich möchte aber nicht behaupten, daß all diese Damen wirklich fromm waren, denn fast alle Schauspielerinnen glauben an die Wunderkraft eines Amuletts, und es ist fast allgemein üblich, daß sie vor dem Auftritt das Kreuzzeichen machen oder ein kurzes Gebet verrichten, auch wenn sie sonst nicht gerade einen musterhaften Lebenswandel führen.

Welches ist das Ende der Schauspielerinnen? Es hat bis jetzt niemand versucht, darüber eine Statistik aufzustellen. Die Ermittelungen wären ja auch sehr schwierig. Man kann aber sagen, daß man es hier mit Tausenden vernichteter Existenzen zu tun hat. Nur wenige vermögen sich die nötigen Mittel fürs Alter zurückzulegen. Den besten Teil erwählen noch diejenigen, die eine vorteilhafte Heirat schließen und der Bühne den Rücken kehren. Aber die vielen andern? Sie fristen zumeist ein kümmerliches Dasein und sterben in Not und Vergessenheit.

II.

Die Ausbildung.

Eine junge Dame sollte den Beruf als Schauspielerin nur ergreifen, wenn sie wirklich ein ausgesprochenes Talent für die Bühne besitzt. Nur ein erfahrener Fachmann vermag ihr zu sagen, ob ihr Talent genügt, aber erst bei weiterem Studium wird es sich zeigen, ob dasselbe auch bildungsfähig genug ist. Stellt es sich heraus, daß dies nicht der Fall ist, so kann man ihr nur raten, rechtzeitig dem Beruf wieder zu entsagen. Das Opfer, das sie bis dahin gebracht hat, ist dann noch klein im Vergleich zu den Enttäuschungen, die ihr unzweifelhaft bevorstehen würden.

Sie lasse sich nicht von dem Leiter einer Theaterschule prüfen, weil ein solcher in der Regel nur bemüht ist, Zöglinge zu gewinnen, sondern von einem uninteressierten, zuverlässigen Künstler. Vor allem aber sichere sie sich auch die nötigen Mittel, um sowohl während der Ausbildung als auch während der ersten Engagementsjahre unabhängig zu sein. Nur dann wird sie der Gefahr entgehen können, von gewissenlosen Elementen mißbraucht zu werden.

Früher kannte man nur die praktische Ausbildung auf der Bühne selbst, abgesehen von dem Unterricht durch Bühnenkünstler. Die erste richtige deutsche Schauspielschule nach dem Muster des Pariser Conservatoire (sogenannte Übungsbühnen für angehende Bühnenkünstler bestanden schon früher) wurde 1874 dem Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde angegliedert. Bald wurden auch in Deutschland solche Schulen errichtet, und heute gibt es deren, allerdings von sehr verschiedenem Werte, in allen größeren deutschen Städten.

Die Lehrzeit in einer Theaterschule beträgt meist $1^1/_2$ bis 3 Jahre. Eine begabte Schülerin kann aber bei einem tüchtigen Lehrer schon in einem Jahr so weit ausgebildet werden, daß sie ein Engagement annehmen darf; allerdings wird sie sich dann praktisch noch weiter ausbilden müssen.

Man sagt zwar, das Talent lasse sich nicht lernen — das kann man von jeder Kunst sagen —; allein es ist nicht minder richtig, daß die Technik jeder, also auch der Schauspiel-Kunst gelernt werden muß, und daß dies viel systematischer und gründlicher in einem vollständigen akademischen Lehrgang, als durch einseitigen Privatunterricht oder gar auf dem ehedem gebräuchlichen, mehr oder weniger autodidaktischen Wege geschieht, ist selbstverständlich. Allein bei Theaterschulen ist doch Vorsicht sehr am Platze. An ihrer Spitze stehen häufig verkrachte Theaterdirektoren oder gescheiterte Schauspieler, die jetzt alle möglichen Schüler für einen Beruf vorzubereiten suchen, in dem sie selbst Schiffbruch gelitten haben. Durch Anzeigen in verbreiteten Tageszeitungen suchen sie möglichst viele Schüler und Schülerinnen heranzuziehen. Natürlich werden

nur „hochtalentierte Herren und Damen" angenommen; um aber niemand abzuschrecken, wird jedem ein Engagement zugesichert. Die Schüler werden meist nur zu Sprach- und Gedächtnisübungen angehalten. Von dem Einüben der Bewegungen ist man vielfach abgekommen, da die angewöhnten gewaltsamen Gliederbewegungen auf der Bühne doch wieder abgewöhnt werden müssen. Erst das längere Wirken auf der Bühne bringt nach und nach Übung und Routine.

Die beste Schule ist die Bühne selbst, sofern sie gut geleitet ist, aber gerade die besseren Mitglieder haben weder Zeit noch Lust, sich mit der Ausbildung junger Kräfte zu befassen. Es ist demnach immer schon einiges Glück erforderlich, um einen guten Lehrer oder eine tüchtige Lehrerin zu finden.

Eine Bühnenkünstlerin muß nicht bloß ein starkes Talent besitzen, sondern auch körperliche Schönheit, ein modulationsfähiges Organ, ein gutes Gedächtnis, ferner Ausdauer und Energie, Charakterfestigkeit, Begeisterung und Idealismus, und nicht zuletzt Glück und Geld, falls sie sicher vorwärts kommen will.

Eine vorteilhafte äußere Erscheinung genügt nicht allein, ist aber meist sehr notwendig. Lessing sagt zwar: „Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen, noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Beruf sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend".*)

*) Hamburgische Dramaturgie. Ankündigung. 22. April 1767.

In keinem andern Berufe ist jedoch für ein junges Mädchen die Schönheit eine so notwendige Eigenschaft, als auf der Bühne. So wie die Verhältnisse am Theater nun einmal liegen, wird eine Künstlerin, die nicht über eine schöne oder mindestens interessante und ansprechende Erscheinung verfügt, nicht durchdringen können, vielleicht nicht einmal, wenn sie ein besonders hervorragendes Talent besitzt.

Nur wenigen besonders begabten und vom Glück begünstigten Künstlerinnen gelingt es, sofort in erster Stellung an eine große Bühne zu kommen, wie z. B. Rosa Poppe und die verstorbene Wessely ungewöhnlich schnell Karriere machten. Die Wessely wurde von Dr. Förster aus dem Wiener Konservatorium ans Leipziger Stadttheater und später ans Burgtheater engagiert. Rosa Poppe kam in etwa zwei bis drei Jahren über Augsburg und Hamburg in erster Stellung nach Berlin. Aber selbst die Wolter, die Sandrock und manche andere Bühnengrößen waren jahrelang an kleineren Theatern tätig.

Heinrich Laube, der große Entdecker, hat sich zwar seine stärksten Talente von Mittel- und kleinen Bühnen geholt, aber auch Kenner täuschen sich zuweilen über zukünftige Größen. So soll, wie die Kölnische Volkszeitung berichtet, Cheri Maurice, der Leiter des Hamburger Thaliatheaters, Hedwig Raabe als „dumme, unverwertbare Pute“ von der Bühne geschickt haben.

Die meisten jungen Talente müssen schon froh sein, wenn sie an kleinen und Mittelbühnen ein bescheidenes Unterkommen finden. Und selbst dort dürfen sie nicht immer gleich die studierten großen Rollen spielen; meist heißt es, klein, von der Pike auf anfangen. Aber wie viele aufstrebende Talente verbleiben in untergeordneten

Stellungen, und sobald die Jugend geschwunden ist, dann ist der Hauptreiz bei den Künstlerinnen vorbei.

Zuweilen ist es ein Zufall, der eine Schauspielerin in die Höhe bringt. Adele Sandrock z. B. wurde über Nacht berühmt. Die Darstellerin, die am Volkstheater in Wien die Iza im Fall Clémenceau spielen sollte, wurde kurz vor der Erstaufführung krank. In der Not ließ man die zufällig in Wien anwesende „kleine" Schauspielerin, da sonst niemand zu bekommen war, probieren, und durch diesen Zufall wurde eine große Begabung entdeckt.

Jugendliche Rollen vermögen die Schauspielerinnen nur eine verhältnismäßig geringe Zahl von Jahren zu spielen, denn die Fälle, daß z. B. eine Reichemberg bis ins hohe Alter die Naive spielte, sind doch sehr selten. Eine gewöhnliche Schauspielerin wird, wenn sie für ihr Fach zu alt befunden wird, eben in ein älteres Fach übergehen, aber hervorragende Sterne verstehen sich dazu nicht und beklagen sich dann über Zurücksetzung, Kabalen u. s. w.*)

* *
*

*) Aus Anlaß der Hohenfelskrise am Wiener Burgtheater (Juli 1901) schrieb der Berliner Lokalanzeiger in einem Artikel „Theatertyranninen" u. a.: „Frau Hohenfels, die als Naive im deutschen Lustspiel und in der französischen Komödie ihre ersten glänzenden Erfolge erzielte, fand Eingang in das klassische Repertoire mit drei genial gespielten Knabenrollen, dem Knappen Georg in „Götz von Berlichingen", dem Puck im „Sommernachtstraum", dem Euphorion im „Faust" (2. Teil). Die Vollendung, mit der sie diese Rollen spielte, gibt wohl auch den Maßstab für ihre künstlerische Eigenart. Wenn heute Frau Hohenfels darüber klagt, daß man sie am Burgtheater nicht die Jungfrau von Orleans und das Gretchen in „Faust" spielen läßt, so wird gerade der aufrichtige Bewunderer ihrer Kunst diesen Klagen seine Teilnahme versagen müssen. Es ist eine ganz

Über die Ausbildung der Schauspielerinnen, Opernsängerinnen, Choristinnen und Tänzerinnen sei im einzelnen noch folgendes bemerkt.

---

allgemeine Erscheinung, daß Schauspielerinnen, die zur Vollendung in ihrer Kunst herangereift sind, sich im Ensemble eines ständigen Theaters fast immer zurückgesetzt, nicht genügend gewürdigt fühlen und in ihrer durch Erfolge und Bewunderung hochgradig gesteigerten Empfindlichkeit den Maßstab des eigenen Könnens und seiner Grenzen verlieren. So ging unsere Agnes Sorma unter die gastierenden Virtuosinnen und floh aus Wien, weil die Kritik und das Publikum dort nicht schon am ersten Abend sich dem Zauber ihres Spiels gefangen gaben. So verließ Agathe Barsescu das Burgtheater, weil sie sich durch Fräulein Pospischill verdrängt glaubte, und ebenso ging es mit Adele Sandrock, die jetzt reumütig ans Deutsche Volkstheater zurückkehrt, nachdem sie vor etlichen Jahren die rechte Stätte ihrer Kunst, das Wiener Burgtheater, grollend wegen ungenügender Beschäftigung verlassen hatte. Ebenso macht es jetzt wieder Helene Odilon im Wiener Deutschen Volkstheater. Es ist das die Star-Krankheit, die bei allen triumphalen Schauspielerinnen grassiert, sobald sie in das kritische Alter treten, in dem sie nicht mehr jung sind, aber noch lange nicht alt sein wollen. Dann faßt sie der Wandertrieb, sie wollen die Welt mit ihrem Ruhme füllen, und dann geschieht es ihnen, wie es Frau Hohenfels mit Ludwig Fulda geschah, der auf ihre Mitwirkung als „Zwillingsschwester" verzichtete, weil er fürchtete, daß die Urlaube der Künstlerin eine Ausnützung seines Erfolges im Burgtheater behindern müßten. Gegen diese Star-Krankheit gibt es leider keine Heilmittel; sie entreißt den einzelnen Bühnen die wertvollsten Kräfte und rächt sich, wie die Beispiele Barsescu und Sandrock zeigen, auch oft sehr empfindlich an der krankhaften Künstlerin selbst. Ob das Burgtheater den Star Stella Hohenfels wird entbehren, ob das deutsche Schauspielhaus in Hamburg diesen Star gedeihlich wird erlangen können, das muß die Zukunft lehren."

Die Schauspielerin.

Eine junge Dame, die sich dem Schauspielberuf widmet, hat nur dann Aussicht, wenn sie bei tüchtigen Lehrern oder Lehrerinnen oder in einer guten Theaterschule eine sorgfältige Ausbildung genossen hat. Das beste Alter zum Beginn des Studiums ist das 18. Lebensjahr.

Die Kosten eines Kursus betragen 350—600 M. jährlich (am königl. Konservatorium für Musik und Theater in Dresden 350 M. jährlich).

Die Opernsängerin.

Das Studium einer Opernsängerin beansprucht mindestens 4 Jahre. Lehrerhonorar, Noten, Pension, Garderobe kosten jährlich ca. 5000 M. Die ganze Ausbildung erfordert also eine Summe von 20000 M. Eine gute Stimme macht's nicht allein, sie muß auch ausgebildet werden, und, wie man sieht, ist dazu eine ansehnliche Summe erforderlich. Zuweilen werden talentvollen jungen Damen von den Lehrern oder den Instituten die nötigen Mittel vorgestreckt, bezw. die Kosten gestundet, allein das geschieht nicht immer in uneigennütziger Absicht, und durch die spätere Rückzahlung geraten die betreffenden Künstlerinnen oft auf Jahre hinaus in Bedrängnis.

Die meisten Konservatorien besitzen außer den Kursen für Konzert- und Kirchengesang auch solche zur Vorbereitung für die Oper. Der Unterricht ist anfänglich

gemeinsam mit der Gesangsabteilung, doch treten später Rolleneinübung, Bühnenübung, Anstandsübung, Mimik u. s. w. hinzu. Das Honorar beträgt in der Gesangsabteilung 200—450 M. jährlich, in der Opernabteilung 500 M. jährlich. (An der Theaterakademie zu Hamburg kostet ein Kursus von 300 Stunden 1500 M.)

Eine Opernsängerin muß nicht bloß eine gute und sorgfältig ausgebildete Stimme haben, sondern auch ein vorteilhaftes Äußere. Sie muß auch schauspielerisches Talent und Sicherheit im Singen besitzen, um sich nicht durch das Zusammenwirken mit den anderen Mitgliedern und dem Orchester aus der Rolle reißen zu lassen. Sehr oft genügen aber auch all diese Eigenschaften nicht, um einer Künstlerin eine annehmbare Existenz zu sichern.

Der Beruf einer Sängerin ist im allgemeinen ziemlich mühevoll. Die Proben dauern von 8 Uhr morgens bis 12 Uhr mittags. Dabei muß die Künstlerin über eine feste Gesundheit verfügen, da der lange Aufenthalt auf der oft schlecht geheizten Bühne, zwischen den zugigen Kulissen u. s. w. leicht Erkrankungen zur Folge hat.

Die Opernchoristin.

Die Choristin nimmt zwar eine bescheidene Stellung ein, jedoch ist diese gesicherter und leichter zu erhalten als die einer Opernsängerin. Die Ausbildung erfolgt auf einer Theaterschule, bei einem Kapellmeister oder dgl. Erforderlich ist eine kräftige, wohllautende Stimme, Bühnengewandtheit und ein fest einstudiertes Repertoire. Schön-

heit ist zwar wünschenswert, allein an den meisten Bühnen werden in der Hinsicht keine großen Ansprüche gestellt. Ein junges Mädchen, das nur eine mittelmäßige Solosängerin bleiben würde, tut jedenfalls besser, Chorsängerin zu werden.

Die Balletttänzerin.

Ein junges Mädchen kann nur dann eine tüchtige Tänzerin werden, wenn es schon als Kind Unterricht in der Tanzkunst erhalten hat. Deshalb werden in den Ballettschulen die Kinder schon mit 6 Jahren aufgenommen.

Von einer Balletttänzerin werden überaus große Anstrengungen gefordert, und dabei sind die Gagen sehr niedrig. Die hohen Gehälter berühmter Tänzerinnen sind eben seltene Ausnahmen.

Es besteht in Berlin, um den Zuzug neuer — besonders weiblicher — Kräfte für das Corps de Ballet zu sichern, eine von der General-Intendanz der königlichen Schauspiele ressortierende und mit bedeutenden Mitteln ausgestattete sogenannte Ballettschule. Alljährlich findet, wie Henne am Rhyn mitteilt, eine Musterung der Expektanten statt, bei deren Schilderung man unwillkürlich an einen „Remonte-Markt“ erinnert wird. Diejenigen Kinder nämlich, deren Angehörige auf die Vergünstigungen der Ballettschule aufmerksam gemacht worden sind und ihrem hübschen Fleisch und Blut gern den mühelosen Eintritt in eine „höhere“ soziale Stellung verschaffen möchten, werden durch den Theaterarzt in Betreff der Zähne, der Fesselgelenke, der

Knie, der Figur, der Proportion der Hände und Füße, sowie — falls genügende Auswahl vorhanden — auch selbst des Profils untersucht. Die geeignet Befundenen werden sodann zu bestimmten Familien in Kost gegeben und unter sich etwa zwei Stunden täglich aufs Notdürftigste im Lesen, Schreiben, Rechnen und in französischer Kunstsprache, in der Religion gar nicht, in gymnastischen und Tanzübungen dagegen bis zum Überdruß unterrichtet.

Die bedeutendste Ballettschule ist das Konservatorium der Großen Oper in Paris. Der Unterricht ist in 5 Klassen eingeteilt, darunter eine sog. Perfektionsklasse und eine Klasse für Pantomime. Der Unterricht ist unentgeltlich, doch müssen sich die Zöglinge verpflichten, mindestens 5 Jahre dem Ballett-Ensemble der Großen Oper anzugehören. Die Versetzung in eine höhere Klasse hängt von den Fortschritten ab. Zum Prüfungscomité gehören außer dem Direktor u. a. auch mehrere der ersten Tänzerinnen. Es werden nur Kinder von 7 bis 10 Jahren aufgenommen, die vorher in Bezug auf Gesundheit, Kraft und Gliederbau untersucht worden sind. Mehrere Lehrer haben auch Privatklassen, in denen die aus dem Konservatorium hervorgegangenen Solotänzerinnen ihre täglichen Studien machen, sobald ihre Jahresgage in der großen Oper 3000 Fr. übersteigt. Solange die Tänzerinnen nicht mehr als 3000 Fr. Gehalt beziehen, sind sie berechtigt, die Perfektionsklasse des Konservatoriums unentgeltlich zu besuchen.

III.

Engagement und Kündigung.

In welches Abhängigkeitsverhältnis eine Schauspielerin tritt, kann man am besten aus dem Vertrag ersehen, wie er bei den meisten größeren Bühnen üblich ist. Der Deutsche Bühnenverein hat aus einem mir nicht verständlichen Grunde seine Theater-Verträge mit „Nachdruck verboten" versehen, vielleicht um der Unannehmlichkeit zu entgehen, sie in der Presse abgedruckt zu finden. Ich will daher im Nachfolgenden einen Vertrag wiedergeben, der aus verschiedenen Formularen zusammengesetzt ist und im wesentlichen alle Bestimmungen enthält, wie die von den Agenturen den Bühnenmitgliedern zugesandten Kontrakte*):

§ 1.

Die Direktion (der Bühnen-Vorstand, die Bühnen-Leitung) engagiert bei ihrem Unternehmen, wo sie auch Vorstellungen zu geben für gut findet, Fräulein N. als Schauspielerin (Sängerin) für die Zeit vom . . . . . bis . . . . . .

Das Mitglied erklärt, daß dem Abschluß und Vollzug des gegenwärtigen Vertrages in keinem Teile eine früher von ihm eingegangene

*) Die in Klammern [ ] befindlichen Stellen fehlen in einzelnen Verträgen.

Verpflichtung irgendwelcher Art im Wege stehe, und unterwirft sich für den Fall, daß dem ungeachtet eine derartige Verpflichtung nachgewiesen würde, deren Erfüllung mit der Erfüllung gegenwärtigen Vertrages unvereinbar wäre, einer zu zahlenden, bezüglich an der Gage und dem Spielhonorar abzuziehenden Konventionalstrafe von Mark . . . (bis zur Höhe des Jahreseinkommens). Außerdem hat infolge eines solchen Nachweises der Bühnen-Vorstand das Recht, diesen Vertrag sofort zu lösen, ohne daß dem genannten Mitgliede vom Tage der Lösung an noch irgend ein Rechtsanspruch daraus zustände. Dasselbe Recht der sofortigen Vertragslösung steht dem Bühnen-Vorstand zu, wenn sich das engagierte Mitglied nicht pünktlich zum Antritt des Vertrages einstellt. Wenn dasselbe darüber hinaus sich versäumt, ohne eine triftige Entschuldigung nachweisen zu können, verfällt es überdies in die oben angegebene und von ihm zu zahlende oder in obiger Weise beizuziehende Konventionalstrafe. Der gleichen Konventionalstrafe und Beiziehung derselben unterwirft sich das Mitglied für den Fall, daß es während der Dauer des Vertrages eigenmächtig und ohne Rechtsgrund das Engagement verläßt oder sich seinen vertragsmäßigen Diensten oder Leistungen auf andere Weise [teilweise oder] gänzlich entzieht.

Die Zahlung der Konventionalstrafe hebt die Verpflichtungen des Mitgliedes gegen die Bühnen-Leitung nicht auf.

§ 2.

Das Mitglied verpflichtet sich, . . . Tage vorher im Engagement einzutreffen und in den Vorproben unentgeltlich mitzuwirken. Der Direktion ꝛc. steht allein das Recht zu, den Vertrag an jedem Tage des ersten Engagementsmonats derart zu kündigen, daß der Kontrakt nach vierzehn Tagen, vom Tage der erfolgten Kündigung an gerechnet, gelöst ist und zwar unter folgenden näheren Bestimmungen:

a) Macht die Bühnen-Leitung von dem ihr innerhalb der Probezeit zustehenden Kündigungsrechte Gebrauch, so hat sie dem Mitgliede noch für zehn Tage nach dem vertragsmäßigen oder anderweit durch ausdrückliche Vereinbarung festgesetzten Entlassungstermine die Gage, sowie das auf diese Zeitdauer entfallende garantierte Spielgeld zu zahlen, ohne während dieser zehn Tage irgend welche Gegenleistung beanspruchen zu können.

b) Die Kündigung von seiten der Bühnen-Leitung kann nicht erfolgen, bevor nicht das Mitglied wenigstens einmal aufgetreten ist [und zwar bei Solo-Mitgliedern innerhalb des Rahmens, der durch das eingereichte Rollenverzeichnis gegeben ist]. Ist dies einmalige Auftreten innerhalb der ersten vierzehn Tage des ersten Engagements-Monats durch Krankheit des Mitgliedes verhindert worden, so kann die Lösung seitens des Bühnen-Vorstandes auch ohne dieses einmalige Auftreten erfolgen und hat letzteren Falles der Bühnen-Vorstand dem Mitgliede nur die Gage für vierzehn Tage (selbstverständlich ohne Spielhonorar) als Entschädigung zu zahlen.

c) Gänzliches künstlerisches Unvermögen, worüber der Bühnen-Leitung allein und ausschließlich die Entscheidung zusteht, berechtigt dieselbe, nach dem ersten Auftreten, im äußersten Falle schon nach der ersten Probe, den Vertrag in allen seinen Teilen ohne weitere Entschädigung als die Zahlung von $^1/_4$ ($^1/_2$) Monatsgage zu lösen.

Erfolgt keine Kündigung in den bezeichneten Fristen, so ist der Vertrag für den Rest der nicht mehrjährigen Engagementszeit unkündbar, mit Vorbehalt der Ausnahme-Bestimmungen in den §§ 9, 10, 11. Nur schriftliche Kündigung ist gültig. Vereinbarungen, daß überhaupt innerhalb der Kontraktszeit keine Kündigung stattfinden darf, sind zulässig.

[Bei Wandertruppen heißt es im Vertrage:

Die Direktion behält sich das Recht vor, diesen Kontrakt an jedem Tage durch eine vierzehntägige Kündigung in allen seinen Teilen wieder aufzulösen.]

§ 3.

(Setzt die Gage, Spielhonorare und ev. Benefiz fest.)

§ 4.

Der Direktion steht das Recht zu, ganz nach ihrem Ermessen die künstlerische Tätigkeit des engagierten Mitgliedes bei dem oder den von ihm geleiteten Theatern, wo sie Vorstellungen zu geben für gut findet, wie auch in Konzerten und Deklamatorien, zu verwenden, jedoch nur innerhalb der Kunstgattung, für welche das Mitglied sich engagiert hat.

§ 5.

Das eingereichte Repertoire gilt als ein getreues Verzeichnis der von dem Mitgliede bereits gegebenen oder vollkommen einstudierten Rollen resp. Partien, und muß jede derselben, wenn sie zwei Bogen gewöhnlicher Rollen bezw. Notenschrift nicht übersteigt, spätestens innerhalb vierundzwanzig Stunden, bei größerem Umfange spätestens nach zwei Tagen dargestellt werden können. Bei neu zu lernenden Rollen resp. Partien muß je ein Bogen gewöhnlicher Schrift in einem Tage, bei Gesangs-Partien in drei Tagen gelernt werden.

§ 6.

Hat das Mitglied mit der Bühne nach einem andern Orte überzusiedeln, so ist ihm die bis zum Tage vor der Abreise verdiente Gage an diesem Tage auszuzahlen. Die Transportkosten bei jeder solchen Übersiedelung, sowohl die Fahrt auf der Eisenbahn dritter Klasse, dem Dampfschiffe zweiter Klasse, oder mit der Post ꝛc., als auch die Frachtkosten der Effekten bis zu 50 Kilo Gewicht pro Person, bezahlt der Bühnen-Vorstand.

§ 7.

Bei Dienstunfähigkeit des Mitgliedes durch Erkrankung, welche nicht länger als 14 Tage ununterbrochen dauert, hat dasselbe Anspruch auf unverkürzte Auszahlung seiner Gage für diese Zeit, aber nicht auf den verhältnismäßigen Teil des garantierten Spielhonorars.

Bei Dienstunfähigkeit des Mitgliedes, welche durch Krankheit von längerer Dauer als 14 Tage hervorgerufen wird, steht der Bühnen-Leitung das Recht zu, vom Beginn der dritten Woche ab die Gage auf die Hälfte herabzusetzen. Nach Ablauf der dritten Woche der Krankheit hat die Bühnen-Leitung das Recht, den Vertrag zu kündigen und acht Tage darauf zu lösen.

Kürzung der Gage bis auf die Hälfte und Wegfall des Anspruches auf Spielhonorar tritt jedoch in diesen Erkrankungsfällen für die Dauer der Dienstunfähigkeit ein, wenn das Mitglied sich die Krankheit nachweislich durch eigene Verschuldung zugezogen hat.

Für wiederkehrende Krankheits- resp. Dienstunfähigkeitsfälle treten folgende Bestimmungen ein:

a) Ist das Mitglied im Laufe eines Kontraktjahres länger als vierzehn Tage im Ganzen durch Krankheit am Dienste verhindert, so ist der Bühnen-Vorstand nur verpflichtet, ihm für jeden ferneren Tag von Dienstunfähigkeit den dritten Teil der stipulierten Gage, jedoch keinerlei Spielhonorar zu zahlen.

b) Dauern die wiederkehrenden Krankheitsfälle im Laufe eines Kontraktjahres zusammen länger als achtundzwanzig Tage, so ist der Bühnen-Vorstand berechtigt, vom neunundzwanzigsten Krankheitstage ab bis zum Wiederantritt des Dienstes dem Mitglied weder Gage noch Spielhonorar zu zahlen.

Diese Bestimmungen alterieren die Festsetzungen des § 10 b in keiner Weise.

Bei Unglücksfällen, welche das Mitglied durch eine zugestandene oder vom Gericht bezw. Schiedsgericht anerkannte Verschuldung der Direktion oder der von ihm Angestellten in Ausübung seiner Funktionen treffen, gleichviel wie lange die dadurch verursachte Dienstunfähigkeit andauert, behält dasselbe seine Ansprüche auf das ganze, aus diesem Vertrage ihm zustehende Einkommen für die Dauer der Dienstunfähigkeit bis zum Ablauf der Vertragszeit. Bei Theatern, die einen selbständigen Pensionsfonds besitzen, erfolgt in einem solchen Falle, nach Ablauf der Vertragszeit, die Pensionierung nach den daselbst geltenden Bestimmungen. Während der Schließung der Bühne infolge von Landestrauer fällt jeder Anspruch an den Bühnen-Vorstand auf Zahlung von Gage und garantiertem Spielhonorar fort, ohne daß der Vertrag des Mitgliedes dadurch aufgehoben würde. Verlangt der Bühnen-Vorstand während der Schließung der Bühne vom Mitgliede kontraktliche Obliegenheiten, so hat er jedesmal dafür je $^1/_3$ der stipulierten Tagesgage zu zahlen. Dauert der befohlene Schluß der Bühne länger als acht Tage, so ist der Bühnen-Vorstand berechtigt, den Kontrakt vollständig aufzuheben.

§ 8.

Das Mitglied, das der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger angehört, verpflichtet sich, die statutenmäßigen Beiträge monatlich von der Gage bezw. dem Spielhonorar sich abziehen zu lassen.

[In einzelnen Vertragsformularen befindet sich hier noch folgender Passus:

Die darstellenden männlichen Bühnenmitglieder, die das 25. Lebensjahr, und die darstellenden weiblichen Bühnenmitglieder, die das 20. Lebensjahr nicht vollendet haben, sind verpflichtet, der Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger beizutreten. Ausgenommen hiervon sind diejenigen darstellenden Mitglieder, die eine geringere Gage als monatlich 150 Mark beziehen, die zum Bezuge einer Pension auf Grund von Hausgesetzen oder ähnlichen Bestimmungen berechtigt sind, oder die einer an der sie engagierenden Bühne bestehenden Pensionskasse oder dem Verein österreichischer Bühnenmitglieder angehören.]

§ 9.

In folgenden Fällen ist der Bühnen-Vorstand berechtigt, diesen Vertrag sofort zu lösen und das Mitglied zu entlassen, ohne daß dasselbe weitere Ansprüche daraus erheben dürfte, als auf Zahlung der Gage und des wirklich verdienten Spielhonorars bis zum Tage der Entlassung:

a) Wenn das Mitglied in wiederholten Fällen die ihm übertragenen Rollen (Partien) nicht in den in § 5 bestimmten Fristen genügend memoriert und dadurch erhebliche Störungen des Repertoires oder der Vorstellungen verursacht.

b) Wenn das Mitglied trotz an dasselbe ergangener Warnung der Bühnen-Leitung in vertragswidriger Widersetzlichkeit gegen Anordnungen der Bühnen-Leitung oder der von ihr zum Erlaß der Anordnung Beauftragten beharrt, insbesondere die Übernahme resp. Ausführung einer ihm nach seiner Kunstgattung zugeteilten Rolle oder Partie trotz wiederholter Aufforderung beharrlich verweigert.

c) Wenn das Mitglied Vorschriften der Disziplinar- und Haus-Ordnung absichtlich übertritt und, trotz der es dafür treffenden Strafen, in Widersetzlichkeit gegen diese Vorschriften fortfährt.

d) Wenn das Mitglied durch Überschreitung des ihm vertragsmäßig zustehenden oder von der Bühnen-Leitung bewilligten Urlaubs Repertoirestörungen verursacht, ohne daß es eine unabwendliche Verhinderung an rechtzeitiger Rückkehr nachweisen kann.

e) Wenn das Mitglied ohne Nachweis unabwendlicher Verhinderung eine rechtzeitig bekannt gemachte Vorstellung versäumt, in welcher ihm die Darstellung einer Rolle oder Partie oblag.

f) Wenn das Mitglied außer während der Zeit seines vertragsmäßigen oder besonders bewilligten Urlaubs wider das Verbot der Bühnen-Leitung sich auf einer andern öffentlichen Bühne oder auf sonstige Weise vor der Öffentlichkeit künstlerisch produziert.

In allen diesen Fällen (a—f) steht der Bühnen-Leitung frei, statt von ihrem Rechte augenblicklicher Entlassung Gebrauch zu machen, eine Geldstrafe bis zum Betrage eines halbmonatlichen Einkommens des Mitgliedes zu erkennen und demselben in Abzug zu bringen.

In folgenden Fällen ist die Bühnen-Leitung gleichfalls berechtigt, diesen Vertrag sofort zu lösen und das Mitglied zu entlassen, ohne daß dasselbe weitere Ansprüche daraus erheben dürfte, als auf Zahlung der Gage und des wirklich verdienten Spielhonorars bis zum Tage der Entlassung:

g) Wenn das Mitglied durch Handlungen gegen die Gesetze des Staates, der Sittlichkeit oder des Anstandes offenkundig Anstoß erregt und dadurch die Achtung vor dem Künstlerstand beeinträchtigt.

h) Wenn das Mitglied schon bei Abschluß des Vertrages wissentlich mit einer chronischen Krankheit oder einem Leiden behaftet war, welche oder welches seine künstlerische Leistungsfähigkeit voraussichtlich auf unbestimmbare Zeit hinaus wesentlich beeinträchtigt oder erhebliche Unzuträglichkeiten in Bezug auf das andere Theaterpersonal (Epilepsie, ansteckende Krankheit, Widerwillen erregende Übel 2c.) mit sich führt, und das Mitglied beim Abschluß dieses Vertrages diesen Zustand verheimlicht hat.

In diesen beiden Fällen (g und h) darf die Entlassung nicht in Geldstrafe umgewandelt werden.

§ 10.

In folgenden Fällen steht der Bühnen-Leitung frei, diesen Vertrag auch schon nach Ablauf der nachfolgenden anderen, als in § 2 festgesetzten Fristen zu kündigen und zu lösen, ohne daß das

Mitglied darüber hinaus ein Recht auf Gage und Spielhonorar hätte, [vorbehaltlich seines Rechtes auf vertragsmäßige Pension]:

a) Wenn das Mitglied durch Abnahme seines Gedächtnisses, Gehörs oder Gesichts, durch Verlust der Stimme, Lähmung oder Entstellung dienstunfähig wird. Dann hat die Bühnen-Leitung das Recht, den Vertrag zu kündigen und nach 14 Tagen (zwei Monaten) zu lösen. [Ist diese Dienstunfähigkeit erweislich durch eine Verschuldung des Mitgliedes oder des Bühnen-Vorstandes bezüglich der von letzterem Angestellten verursacht, so finden die Bestimmungen in § 7 Anwendung.]

b) Wenn das Mitglied durch häufig wiederkehrende Krankheitsfälle das Repertoire stört, hat der Bühnen-Vorstand das Recht, den Vertrag nach vorhergegangener vierzehntägiger (vierwöchentlicher) Kündigung zu lösen.

c) Wenn Krieg, politische Unruhen, Epidemien oder andere, die öffentliche Wohlfahrt in ähnlicher Weise schädigende Ereignisse die Schließung der Bühne nach Ermessen der Bühnen-Leitung notwendig machen, kann die Bühnen-Leitung nach vorhergegangener achttägiger Kündigung den Vertrag lösen. Wird die Schließung der Bühne von der Staatsbehörde angeordnet, oder wird das Theater durch Brand oder sonstige Elementar-Ereignisse zerstört, so ist der Bühnen-Vorstand zur sofortigen Lösung des Kontraktes berechtigt. Erfolgt die Schließung der Bühne auf amtliche resp. polizeiliche Anordnung wegen notwendiger Baureparaturen auf drei Tage oder weniger, so hat das Mitglied Anspruch auf unverkürzte Auszahlung seiner Gage und des garantierten Spielhonorars; auf länger als drei Tage: so hört mit Ablauf des dritten Tages jeder Anspruch des Mitgliedes auf Zahlung von Gage und garantiertem Spielhonorar für die weitere Dauer der angeordneten Schließung auf. Auf länger als vierzehn Tage: so kann der Bühnen-Vorstand den Vertrag sofort und ohne weitere Kündigung lösen. Dem Mitgliede steht in den letztgedachten beiden Fällen seinerseits kein Kündigungs- oder Rücktrittsrecht vom Vertrage zu. Die Kündigung resp. Entlassung löst den Vertrag jedoch nur dann auf, wenn sie gegen das gesamte Personal in Anwendung gebracht wird.

§ 11.

Wenn das Mitglied während der Dauer dieses Vertrages sich verheiraten will, so hat es seinen Vorsatz der Bühnen-Leitung spätestens vierzehn Tage vor Abschließung der Ehe schriftlich anzuzeigen. Die Bühnen-Leitung hat in einem solchen Falle das Recht, den Vertrag zu kündigen und vom Tage der Hochzeit an zu lösen, und bleibt nur bis zu diesem Tage zur Zahlung von Gage und Spielhonorar verpflichtet. Wenn die Bühnen-Leitung binnen einer Woche, vom Tage der Anzeige gerechnet, den Vertrag nicht schriftlich gekündigt hat, bleibt der Vertrag in Kraft. Sollte sich das Mitglied, ohne vorherige Anzeige bei dem Bühnen-Vorstand, verheiraten, so steht letzterem, sobald er es erfährt, das Recht augenblicklicher Kündigung und Entlassung des Mitgliedes zu; auch erlöschen damit alle Ansprüche desselben aus diesem Vertrage, vorbehaltlich derer für bereits verdiente Gage und Spielhonorar. Auch in diesem Falle muß der Bühnen-Vorstand sein Recht spätestens binnen einer Woche nach erlangter Kunde von der Verheiratung ausüben und dies dem Mitgliede schriftlich anzeigen, widrigenfalls die Bühnen-Leitung dessen verlustig geht. Durch Eingehung der Ehe wird das Mitglied nicht berechtigt, sein Engagement vertragswidrig und eigenmächtig zu lösen, und verfällt, wenn es dies demungeachtet aus eigenem Antriebe oder auf Geheiß des Ehemannes täte, in die unter § 1 bestimmte Konventionalstrafe. Doch hebt die Zahlung der Konventionalstrafe die Verpflichtung des Mitgliedes gegen den Bühnen-Vorstand nicht auf.

[In anderen Vertragsformularen lautet noch ein weiterer Paragraph, der auch wohl an § 7 angehängt wird:

Bei Dienstunfähigkeit, die bei verheirateten Damen während ihrer Ehe oder in der gesetzlichen Zeit darüber hinaus infolge von Schwangerschaft eintritt, fällt für sie der Anspruch auf Gage und garantiertes Spielhonorar von dem Tage ab fort, an dem die Bühnen-Leitung ein weiteres Auftreten für unzulässig erklärt. Bei verheirateten Chorsängerinnen und verheirateten Figurantinnen kann in diesem Falle Verlust des Anspruchs auf Spielgeld eintreten, wenn die Störung durch Schwangerschaft und Wochenbett und deren Folgen nicht über $2^1/_2$ Monate dauert. Für die weitere Zeit fällt jeder Anspruch auf Gage und Spielgeld fort.]

§ 12.

In folgenden Fällen ist das Mitglied berechtigt, diesen Vertrag sofort zu lösen und seine ferneren Dienste oder Leistungen der Bühnen-Leitung zu versagen, vorbehaltlich aller seiner bereits erworbenen Ansprüche auf Gage, Spielhonorar und etwaige Pension:

a) Wenn die Bühnen-Leitung trotz geschehener Aufforderung, ihrer im Kontrakt festgesetzten Zahlungsverbindlichkeit binnen dreimal vierundzwanzig Stunden nach dem Fälligkeitstermin nicht nachgekommen ist.

b) Wenn das Mitglied nachweist, daß es ohne schwere Gefährdung seines Lebens oder seiner Gesundheit überhaupt nicht mehr im stande ist, seine Dienste oder Leistungen fortzusetzen.

§ 13.

Das Mitglied darf dem Bühnen-Vorstand einzelne ihm angesonnene Leistungen, welche entweder außerhalb der Kunstgattung liegen, für welche dasselbe sich engagiert hat, oder welche nachweislich die Gesundheit oder das Leben desselben gefährden, versagen. — Daneben darf es jedoch sich seinen übrigen vertragsmäßigen Leistungen nicht entziehen.

§ 14.

Das Mitglied, welches durch Unpäßlichkeit oder Krankheit vom Beruf abgehalten wird, hat sofort Anzeige resp. Zeugnis des Theaterarztes der Direktion einzusenden, es mag an diesem Tage beschäftigt sein oder nicht, und darf in solchem Falle nicht öffentlich erscheinen.

Überall, wo von einem der Kontrahenten zur Begründung seiner oder zur Widerlegung der gegnerischen Ansprüche auf ärztliches Zeugnis und Begutachtung Bezug zu nehmen ist, soll der Theaterarzt darum angegangen werden. Für den Fall der Bestreitung dieses Zeugnisses steht der Gegenpartei, bezw. dem Gericht (Schiedsgericht) frei, das Gutachten einer medizinischen Oberbehörde oder eines als Autorität anerkannten Spezial-Arztes einzuholen.

§ 15.

Als integrierender Teil dieses Vertrages gilt das bei dem vorstehend genannten Theater eingeführte Theatergesetz (Disziplinar- und Hausordnung), insoweit dasselbe keine Bestimmung enthält, welche den Satzungen des Kontraktes widerspricht.

[In andern Vertragsformularen findet sich folgende Bestimmung:

Die Kontrahenten unterwerfen sich in allen in Bezug auf diesen Kontrakt oder aus demselben entstehenden Streitfragen dem Ausspruch des in § 99 der Satzungen des Deutschen Bühnenvereins bezeichneten Schiedsgerichts unbedingt, unter Verzicht auf jede Berufung. Das Schiedsgericht des Vereins muß in allen Fällen in erster Reihe von den Kontrahenten angegangen werden. Erst wenn dasselbe die Entscheidung des Falles ablehnt, steht den Kontrahenten frei, den ordentlichen Rechtsweg zu beschreiten.

Bei Wandertruppen lautet die Bestimmung dagegen:

In allen Streitigkeiten zwischen den Kontrahenten, die die Entscheidung eines Gerichts erforderlich machen, unterwerfen sich dieselben den kompetenten Ortsbehörden, und zwar so, daß sie bei diesen Gerichtshöfen sich auf die Klage einlassen oder Kontumazialverfahren gewärtigen müssen, selbst wenn sie ihren Wohnsitz anderswo im In- und Auslande haben oder nehmen sollten.]

§ 16.

Die Direktion stellt den männlichen Mitgliedern das zu den Vorstellungen erforderliche Kostüm, mit Ausnahme von Schmuck, Wäsche-, Kopf-, Hand-, Fußbekleidung und Tricots, sowie der gesamten modernen Kleidung, welche Gegenstände sich jeder selbst zu stellen hat. Die weiblichen Mitglieder haben außer dem Männer-Kostüm sich alles selbst zu stellen.

§ 17.

Beide Kontrahenten bekennen, diesen Kontrakt durch die Vermittelung der Theater-Agentur von . . . . . abgeschlossen zu haben. Das Mitglied verpflichtet sich, die derselben zustehende Provision von seinem gesamten Einkommen in monatlichen Raten von dem Bühnen-Vorstande sich in Abzug bringen zu lassen, auch für den Fall, daß innerhalb der Kontraktdauer ein neuer Kontrakt mit veränderten Bedingungen abgeschlossen wird. Der Bühnen-Vorstand verpflichtet sich, diese Beträge in monatlichen Raten von der Gage in Abzug zu bringen und an die Agentur einzusenden.

§ 18.

Dem definitiven Engagement des Mitgliedes geht in der Zeit von . . . . . bis . . . . . ein . . . . .

maliges Gastspiel am . . . . . Theater in . . . . . vorauf, nach dessen Beendigung der Bühnen-Vorstand erklären muß, ob dieser Kontrakt in Kraft tritt oder nicht. Für jede Gastrolle erhält das Mitglied ein Honorar von . . . . . .

Das Mitglied erklärt sich ausdrücklich damit einverstanden, an seine Unterschrift acht Tage gebunden zu sein. Erst nach Ablauf dieser Zeit ist das Mitglied berechtigt, falls bis dahin ein Engagements-Abschluß mit der Direktion nicht erzielt sein sollte, andere Verträge zu unterzeichnen.

Im Falle der Minderjährigkeit muß jedoch der Kontrakt mit genehmigender Unterschrift des Vaters, Vormundes 2c., bei Abschluß mit einer verheirateten Dame mit genehmigender Unterschrift des Ehemanns versehen sein.

§ 19.

Dem Bühnen-Vorstand steht das Recht zu, diesen Vertrag mit dem Ablauf des ersten Kontraktjahres (nach vorher erfolgter . . . . monatlicher Kündigung) aufzuheben; ferner hat der Bühnen-Vorstand das Recht, dem Mitgliede während jeden Sommer-Semesters einen Urlaub bis zu . . . Monaten unter Wegfall aller Bezüge an Gage und Spielhonorar zu erteilen.

§ 20.

Der Direktion steht das Recht zu, diesen Vertrag auf eine weitere Winterspielzeit zu verlängern, muß sich aber hierüber bis spätestens . . . . . 19 . . definitiv erklären.

Vorstehender Vertrag ist von beiden Teilen gelesen, genehmigt und eigenhändig unterschrieben worden, und besitzt jeder der Kontrahenten ein vollkommen gleichlautendes Exemplar. Dieser Kontrakt behält auch dann seine volle Gültigkeit, wenn der unterzeichnete Direktor einen oder mehrere Associés nimmt oder seine Direktion einem Dritten überträgt, der in alle Rechte und Pflichten aus diesem Kontrakte eintritt. Die Stempelgebühr tragen die Kontrahenten gemeinschaftlich.

[In anderen Verträgen lautet der Schluß-Paragraph:

Das eine Exemplar dieses Kontraktes muß, von dem Mitglied eigenhändig unterschrieben, umgehend an die unterzeichnete

Theaterdirektion zurückgelangen, widrigenfalls der Vertrag keine Gültigkeit mehr hat.]

Die Verträge des Deutschen Bühnenvereins enthalten im wesentlichen dieselben Bestimmungen, wie der vorstehende Vertrag. Nur sind einzelne näher detailliert bezw. verschärft. So heißt es z. B. in denselben:

„Weibliche Mitglieder haben sich außer den Männer-Kostümen alles auf eigene Kosten zu stellen und sind verpflichtet, alle Weisungen der Bühnenleitung in betreff der Haartracht, der Schminke u. dgl. genau zu beobachten."

Ein anderer Paragraph lautet:

„Das Mitglied verpflichtet sich zur Mitwirkung in allen von der Bühnenleitung angeordneten Proben, Vorstellungen, Festspielen, Prologen, Konzerten, lebenden Bildern und zur Komparserie."

Diese und andere Bestimmungen bilden den Teil A des Vertrages, während der Teil B die allgemeinen, für jeden Vertrag gleichlautenden und gültigen Bestimmungen enthält. In diesem findet sich u. a. auch der Paragraph, nach welchem das Mitglied sich in streitigen Fällen dem Urteil des Schiedsgerichts des Deutschen Bühnenvereins unterwirft.

Die neuesten Vertragsformulare des Bühnenvereins bestimmen über den Kontraktbruch folgendes:

„Das Mitglied macht sich des schweren Vertragsbruches gegen die Bühnenleitung schuldig und verwirkt eine an diese zu zahlende Vertragsstrafe, wenn es 1. sich nicht pünktlich an dem Tage, der als Beginn einer Spielzeit vereinbart ist, oder nach einem Urlaube der Bühnenleitung zur Verfügung stellt; 2. wenn es eigenmächtig und ohne Rechtsgrund seine fernere vertragsmäßige Tätigkeit einstellt; 3. wenn es in der Absicht, die Auflösung des Vertrages zu erzwingen, durch sein persönliches Verhalten sein Verbleiben im Verbande der Vertragsbühne unmöglich macht. In jedem Falle schweren Vertrags-

bruches steht der Bühnenleitung das Recht zu, entweder den Vertrag aufzulösen, das Mitglied für vertragsbrüchig zu erklären und Zahlung der Vertragsstrafe zu verlangen, oder das Mitglied disziplinarisch zu bestrafen und weitere Erfüllung des Vertrages zu fordern. Wird von ersterer Befugnis Gebrauch gemacht, so gilt das Mitglied, falls es die der Bühnenleitung zustehenden Geldansprüche befriedigt hat, als vertragsbrüchig längstens drei Jahre nach dem Bruche; andernfalls längstens fünf Jahre nach dem Vertragsbruche."

An kleineren Theatern sind die Bestimmungen für die Mitglieder oft noch viel ungünstiger, als an den größeren und mittleren Bühnen. Da heißt es z. B.:

„Herr Direktor X. engagiert Fräulein Y. an der von ihm geleiteten Bühne als Schauspielerin. Es steht ihm das Recht zu, die Tätigkeit des Fräulein Y. ganz nach seinem Ermessen zu verwenden."

Nun liegt es ja in seinem eigenen Interesse, die Künstlerin nur in den Rollen zu beschäftigen, die ihr gut liegen, aber sie ist doch durch jene Bestimmung völlig seiner Willkür preisgegeben. Das geht auch aus folgendem Paragraph hervor:

„Fräulein Y. verpflichtet sich aber auch, alle andern Rollen oder Partien, welche ihrer Individualität nicht gerade zuwider oder entgegen sind, zu übernehmen und auszuführen und überhaupt so oft aufzutreten und in den Vorstellungen mitzuwirken, als der Direktor es verlangt und anordnet, sowie sich auch Fräulein Y. zur Mitwirkung im Ballett und Komparserie verpflichtet, sowie verpflichtet ist, in stummen Rollen mitzuwirken, ohne dafür eine weitere Entschädigung, als die kontraktliche Gage beanspruchen zu können."

An und für sich wird eine solche Mitwirkung besonders einer Anfängerin ja nicht schaden, aber sie wird unter Umständen es als eine Kränkung empfinden, in solchen untergeordneten Rollen mitzuwirken, wenn sie sieht, daß sie nur aus Sparsamkeitsrücksichten dazu gezwungen wird.

Von den Provinztheatern spielen viele auch in mehr oder weniger entfernten Nachbarstädten. In den meisten Fällen erhalten die Mitglieder aber keine besondere oder nur eine sehr geringe Vergütung, während das Reisen meist sehr umständlich und mühevoll ist und den Mitgliedern die Zeit nimmt, die sie zum Einstudieren neuer Rollen, zum Anfertigen der Kostüme u. s. w. gerade im Winter so dringend nötig hätten.

Probezeit.

In den meisten Verträgen kommen, wie man sieht, nur die Interessen des Schauspiel-Unternehmers zum Ausdruck. Oft geschieht es sogar, daß eine Schauspielerin überhaupt nicht einmal zum Auftreten kommt, weil eine andere, die unter denselben Bedingungen engagiert worden ist, vorher aufgetreten ist und dem Direktor gefallen hat. Der Direktor hat ja ein Mittel in der Hand, um neue Mitglieder ohne weiteres zu entlassen. Er braucht sich nur auf das „gänzliche künstlerische Unvermögen", worüber ihm allein die Entscheidung zusteht, zu berufen.

Dieser Kündigungsparagraph, der früher nur an mittleren und kleineren Theatern üblich war, hat inzwischen auch in den Kontrakten größerer Bühnen Aufnahme gefunden.

Es kommt auch oft vor, daß ein Direktor bei Beginn der Saison nur deshalb kündigt, weil er hofft, das betreffende Mitglied werde dann für eine geringere Gage bleiben wollen. Tatsächlich gehen auch sehr viele Mit-

glieder darauf ein, weil es nach Beginn der Saison fast unmöglich ist, noch ein anderes Engagement zu finden. Hat ein Direktor für ein Fach zwei Damen engagiert, so kann er leicht die eine gegen die andere ausspielen, indem er jeder sagt, die andere sei bereit, für eine geringere Gage zu bleiben; er behält dann natürlich die, die es am billigsten tut.

Im Herbst 1900 wurde aus Stettin berichtet, daß der Direktor des dortigen Stadttheaters in einer Woche nicht weniger als 40 Mitglieder entlassen hatte. Damals wurde in der „Volksbühne" mit Recht hervorgehoben, daß, wenn der Direktor diesen Mitgliedern nur wegen künstlerischer Unfähigkeit gekündigt hat, er dadurch bewiesen hat, daß ihm selbst der künstlerische Blick fehlt, den man von einem Theaterleiter verlangen muß, und er somit nicht die künstlerische Befähigung besitzt, die die Polizeibehörde verlangt.

Aus diesem Vorfall ersieht man, wie leicht Bühnenkünstler in eine schwere materielle Notlage gebracht werden können.

Die Probezeit beträgt bei großen Theatern, namentlich den Hoftheatern, ein Jahr. Wenn nach Ablauf dieser Probezeit von dem Kündigungsrecht seitens des Direktors einseitig Gebrauch gemacht wird, so ist das Mitglied nicht so schlimm daran; es findet nach Ablauf des Jahres leicht ein anderweitiges Engagement für den Beginn des nächsten Jahres. Bei den kleinen Theatern aber beträgt die Probezeit meist nur vier Wochen zu Beginn der Spielzeit.

Ein deutscher Schauspieler gibt folgende Beschreibung der Schicksale, die häufig einer jungen, zumal unbemittelten Theaternovize warten: „Ist sie arm, so begegnet ihr vor

allem das Mißgeschick, daß sie bei mangelnder Garderobe kein leidliches Engagement erhalten kann, wenn sie nicht gleich bei dem ersten Schritt auf die Bühne entschlossen ist, sich zum Zweck der nötigen Ausstattung zu verkaufen. Sie kommt nur in ein kleines Engagement und geht im günstigsten Falle mit kärglicher Reisevergütung, meistens aber ohne eine solche, an den Ort ihrer Bestimmung. Ist sie einmal dort, so findet der Direktor häufig gleich im Anfang oder nach ein paar Wochen, daß er die mit seinem Namen verbürgte Gage nicht zahlen kann, sie müsse um ein weit geringeres bleiben, oder der Vertrag sei auf Grund des sehr bequemen Kündigungsparagraphen gelöst. Sie ist mittellos, kann nicht fort, und die erste Stufe nach abwärts ist erreicht". *)

Die Kündigung in den ersten vier Wochen der Spielzeit ist eine Maßregel, die unter Umständen nicht zu vermeiden ist. Der Theaterdirektor hat nicht bloß danach zu fragen, ob das Mitglied ihm persönlich gefällt, sondern noch mehr, ob es dem Publikum gefällt. Deshalb stellt mancher Direktor sich für einzelne Fächer eine Reserve ein, damit er, wenn er das eine oder andere Mitglied entlassen muß, nicht in Verlegenheit gerät. Ein Mißbrauch ist es aber jedenfalls, wenn eine ganze Anzahl überflüssiger Mitglieder engagiert werden. So kommt es vor, daß ein Direktor, der keine Zeit oder keine Gelegenheit hat, sich die Leute, die er engagieren will, anzusehen, sich vielmehr einfach auf die Empfehlungen der Agenten verläßt, vier oder sechs Mitglieder für ein Fach kommen läßt und sich vorbehält, jedem binnen 2 bis 4 Wochen zu

*) Citiert bei Dr. Schlenther a. a. O. S. 47.

kündigen. „Dieser Vorgang", sagte Dr. Max Eugen Burckhard*), „ist so allgemein, daß der kleine Schauspieler, will er nicht ganz ohne Engagement bleiben, sich dieser Kündigungsklausel unterwerfen muß, auf die Gefahr hin, seine letzten Groschen für die Reise ausgegeben zu haben und nach vierzehn Tagen, oft ohne daß man ihn auch nur einmal auftreten ließ, ohne Engagement und, da die Theater bereits ihren Bedarf gedeckt haben, ohne Aussicht auf solches dazustehen. Dann kann er seine Garderobe versetzen, wenn er eine hat, um sich wenigstens ein Reisegeld zu verschaffen, falls er es nicht gleich vorzieht, sich mit Schub in die Heimat befördern zu lassen. Aber wenn ihm der Wurf gelungen, wenn sein Engagement perfekt geworden ist, dann zeigt sich oft erst recht, wie wenig Schutz ihm der ‚frei' abgeschlossene Vertrag gewährt. Mannigfach sind die Gründe, aus denen der Unternehmer den Vertrag lösen kann, für den Schauspieler aber gibt es meist nur einen: wenn er seine Gage nicht bezahlt erhält. Ein Unternehmer, der in der glücklichen Lage ist, nicht allzu ängstlich mit dem Gelde rechnen zu müssen, kann ein Mitglied, dem er aus irgend einem Grunde — und es gibt da gelegentlich ganz seltsame Gründe — aufsässig ist, geradezu in seiner ganzen künstlerischen Zukunft vernichten. Er braucht dem Schauspieler nur seine Gage zu zahlen: auftreten braucht er ihn überhaupt nicht zu lassen, davon steht — abgesehen von etwaigen Antritts- und Benefiz-Rollen — nichts in den Verträgen; und doch muß der Schauspieler, den der Direktor kaltgestellt hat,

*) In einem Vortrag, gehalten am 10. Januar 1896 zu München. In Buchausgabe erschienen unter dem Titel: Das Recht der Schauspieler. Stuttgart 1896, Cotta. S. 48 ff.

wie der technische Ausdruck lautet, dem so alle Möglichkeit benommen ist, seine künstlerischen Anlagen zu pflegen, zu entwickeln, ja nur zu erhalten, in dem Engagement ausharren: dem Rechte des Unternehmers, ein Mitglied nicht zu beschäftigen, entspricht kein Recht des Mitgliedes, wegen mangelnder Beschäftigung Auflösung des Vertrages zu verlangen. Und wenn ein Mitglied erkrankt, dann mag es zusehen, wovon es lebt. Sogar in den obligatorischen Verträgen des Bühnenvereines befindet sich die Bestimmung, daß nach vierzehntägiger Erkrankung die Gage auf die Hälfte herabgesetzt werden kann, und wenn ‚die wiederkehrenden Krankheitsfälle im Verlaufe eines Vertragsjahres zusammen länger als achtundzwanzig Tage dauern', die Gagenzahlung ganz sistiert werden kann. Gut, mag man sagen, der Direktor muß auch leben, wie kommt er dazu, einem Mitgliede, das nicht spielen kann, Gage zu zahlen? Richtig! Aber wie kommt das Mitglied dazu, obwohl es keine Gage erhält, doch an den Vertrag gebunden zu bleiben? Die Erkrankung kann eine solche sein, daß sie das Mitglied nicht hindern würde, in einem andern Berufe sich die Notdurft des Lebens zu verdienen; ein anderer Unternehmer wäre vielleicht gerne bereit, Monate hindurch dem Erkrankten eine Gage zu zahlen, wenn er ihn hierdurch für die Zeit nach seiner Wiedergenesung seinem Institute gewinnen kann. Nein! darf der andere Unternehmer sagen: Du bist krank, du bekommst keine Gage, sondern höchstens, was ich dir aus Mitleid, schenke, aber fort darfst du auch nicht, und wirst du wieder gesund, so gehörst du mir. Es ist selbstverständlich, daß auch Frauen, welche neben ihren Pflichten als Künstlerinnen zugleich solche als Gattinnen zu erfüllen haben, für den Fall und

die Zeit einer sich aus letzteren etwa ergebenden längeren Berufsentziehung keinen Gagenanspruch haben — von jenen gar nicht zu reden, denen dasselbe Schicksal widerfährt, ohne daß sie vorher so vorsichtig gewesen wären, Gattinnen zu werden: aber der Vertrag bleibt aufrecht."

Ein Direktor kann also sehr leicht eine Schauspielerin entlassen, aber sie selbst darf ihr Engagement nicht verlassen. Tut sie es dennoch gegen seinen Willen, so wird sie in keinem der dem Deutschen Bühnenverein angehörigen Theater mehr engagiert.

Heirat.

Heiratet ein weibliches Mitglied einer Bühne, dann hat der Direktor das Recht, den Vertrag zu lösen. Es läßt sich Vieles hierfür anführen.

Wenn es als Ungeheuerlichkeit bezeichnet worden ist, daß man während der Kontraktzeit einem weiblichen Bühnenmitgliede, einer Dame für den Fall, daß sie heiratet, den Kontrakt kündigt, so ist das eine übertriebene Verurteilung der betreffenden Bestimmungen. Jedermann weiß, daß die junge Ehefrau Eventualitäten entgegengeht, welche sie monatelang der Ausübung ihres Berufes entzieht; und wenn sich dem gegenüber ein Bühnendirektor kontraktmäßig sichert und sagt: wenn du das tun willst, mußt du wählen zwischen der Ehe und dem Kontraktsverhältnis, so ist das leicht begreiflich. „Aber", fragt Dr. Burckhard, „hat auch das Mädchen, das sich verehelichen, das ganz seiner neuen Familie leben will, ein

gleiches Recht, sich dem Vertrage zu entziehen? Die Kontrakte statuieren kein solches Recht oder negieren es geradezu, und selbst die ordentlichen Gerichte pflegen die Frage zu verneinen. Und doch wird es viele Männer geben, die zwar keinen Anstand daran nehmen, daß ihre Erwählte Schauspielerin war, die aber nicht wollen, daß ihre Frau eine ist. Und doch steht diese Auffassung im Widerstreit mit der Bestimmung des bürgerlichen Rechtes, daß der Mann mit seinem Wohnsitze zugleich den der Frau bestimmen darf; und doch verfügt das Handelsgesetz im Artikel 7, daß ‚eine Ehefrau ohne Einwilligung ihres Mannes nicht Handelsfrau sein' kann, also nicht nur nicht Handelsfrau werden darf. Der Gatte kann somit, wenn die Frau Gesellschafterin einer Industrie-Unternehmung ist, die Auflösung des Gesellschaftsvertrages erzwingen; aber dem Vertrage gegenüber, der sie zwingt, allabendlich öffentlich aufzutreten, darzustellen, daß sie einen Andern liebe, oder daß sie eine Gefallene, eine Bacchantin der Liebe sei, und gelegentlich ihre Beine herzuzeigen, ist er machtlos, obwohl ihm die Konsequenzen der ersteren Qualität, besonders wenn es sich um ein lukratives Unternehmen handelt, viel weniger bedenklich erscheinen mögen, als die letzterwähnten Eventualitäten." *)

Hier liegt offenbar eine Ungleichheit in den gegenseitigen Verpflichtungen vor, die einer gesetzlichen Änderung dringend bedarf.

---

*) Das Recht der Schauspieler. S. 50 f.

IV.

Die Theateragenten.

Die Provinztheater schließen ihre Saison gewöhnlich am Palmsontag oder veranstalten höchstens noch eine kurze Nachsaison. Diejenigen Mitglieder, deren Vertrag bis dahin nicht erneuert worden ist, wenden sich dann an die Theateragenten. Diese sind die Vermittler zwischen den Direktoren und den Künstlern.

Die Mitglieder, die ein Engagement suchen, senden ihre Biographien mit Bildern und Repertoire meist an mehrere Agenten ein. Ihrerseits teilen auch die Direktoren ihre Vakanzen meist mehreren Agenten mit. Die Mitglieder, die für das vakante Fach geeignet erscheinen, erhalten einen provisorischen Vertrag, jedoch wird von zwölf Verträgen kaum einer durch einen definitiven Vertrag ersetzt. Nur für den Abschluß dieses Vertrages erhält der Agent seine Provision. Die Generalreverse, die einem Theaterangehörigen die Last auferlegen, einem bestimmten Agenten unter allen Umständen auf Jahre hinaus Prozente zu bezahlen, sind wohl nicht mehr so häufig wie früher, jedoch pflegen die Agenten sich wenigstens noch für einige Jahre der Vertragsverlängerung ihre Prozente zu sichern.

So läßt sich — um nur ein Beispiel anzuführen — eine Theateragentur in Berlin folgenden Revers ausstellen:

Gage: . . . . . Mark und . . . . Mark . . . mal gar.
Saison: . . . . . .

Erklärung zur Provisions-Zahlung.

(Revers.)

Ich erkläre hierdurch, daß, wenn ich durch Vermittlung der Theateragentur . . . . . einen Engagements-Vertrag mit dem . . . . . Theater in . . . . . schließe, ich mich verpflichte, für die ganze Dauer des zunächst abgeschlossenen Vertrages die üblichen Vermittlungsgebühren von 5 Prozent meines Gesamt-Einkommens durch die Theaterkasse allmonatlich in Abzug bringen, an die Theateragentur . . . . . oder deren Rechtsnachfolger direkt abführen zu lassen und in Höhe dieser Provision auch den Herren . . . . . meine Gehaltsansprüche abzutreten. Für prolongierte und erneuerte Verträge zahle ich in gleicher Weise drei Jahre lang die Provision von 3 Prozent; nach dieser Zeit fällt jede Zahlungsverpflichtung für mich fort, desgleichen bei gelöstem Vertrage. — Für Gastspiele zahle ich in gleicher Weise 10 Prozent mit Ausnahme der Engagements-Gastspiele, bei denen der in Aussicht genommene Vertrag nicht zu stande kommt.

Als Erfüllungsort meiner Verpflichtungen soll . . . . gelten.
(Ortsname) . . . . . den . . ten . . . . . 19 . .
(Unterschrift.) . . . . . .

Welche Auswüchse das moderne Theateragenturwesen aufweist, das haben die am meisten beschäftigten Agenten am sichersten empfunden.

Die Inhaber der bedeutenderen Berliner Theateragenturen richteten, als ihre Praxis von den verschiedensten Seiten scharf kritisiert wurde, an Intendanten, Direktoren, Regisseure, Kapellmeister, sowie hervorragende Bühnen-

künstler die Anfrage, mit welchen Agenturen sie geschäftlich in Verbindung ständen. 741 Antworten liefen ein, aus denen hervorging, daß die maßgebendsten Persönlichkeiten im ganzen in Berlin nur 15 Agenturen kennen. Von den im Berliner Adreßbuch namentlich angeführten 45 Theateragenturen waren 30 der deutschen Bühnenwelt ganz unbekannt, und auf diese 30 entfiel nicht eine einzige Stimme der 741 Umfrageantworten.*)

Hier liegt eine große Gefahr vor, denn gerade hier, bei den Unkontrollierbaren, die zwei Dritteile sämtlicher verzeichneten Theateragenturen ergeben, wird das Proletariat zu suchen sein, das den Bühnen- und den Agentenstand schädigt.

Die Macht der Agenten.

Über das Hörigkeitsverhältnis, das sich zwischen Schauspielern und Theateragenten herausgebildet hat, schrieb Hermann Nissen, Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, in der „Zukunft“: „Der in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu besonderem Einfluß gelangte Berliner Agent A. Heinrich und sein größerer Konkurrent und Nachfolger Ferdinand Roeder sind als die eigentlichen Schöpfer der jetzt im Theatergeschäftsverkehr herrschenden Zustände anzusehen. Namentlich Roeder, der bei großer Personal- und Sachkenntnis die

*) Alfred Holzbock, Der moderne Theateragent. Berliner Lokalanzeiger, 1901, Nr. 197.

Kunst pflegte, ohne Gewissensbisse viel Geld zu machen, hat vorbildlich auf den Troß seiner Zöglinge und alle die nachwachsenden Konkurrenten gewirkt, die noch heute wie Pilze aus der Erde schießen. Subjekte, die in den bescheidensten künstlerischen Stellungen an kleinen und kleinsten Bühnen nicht genügten, fühlten sich plötzlich gedrungen, einem längst gefühlten Bedürfnis nach einer ‚reellen' Agentur abzuhelfen, und traten nun in Wettbewerb mit den bestehenden Geschäften — nach eigener Methode. Diese Methode geht natürlich aber immer darauf hinaus, möglichst hohe Provisionen in die eigene Kasse zu leiten. Noch vor Jahresfrist mußte das Präsidium der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger in dem offiziellen Organ sich einer jungen Sängerin annehmen, von der sich ein Berliner Agent laut Revers, den er in diesem Fall einen Impresariovertrag nannte, ohne jedoch nur eine einzige der Impresariopflichten zu übernehmen, fünfundzwanzig Prozent, also den vierten Teil ihres gesamten Einkommens, auf eine lange Reihe von Jahren hatte verschreiben lassen. Mit ganz vereinzelten Ausnahmen sind noch heute alle Agenten die gelehrigen Schüler Roeders, des Erfinders der fünfprozentigen Provision und der Generalreverse, durch die das Bühnenmitglied in dauernde geschäftliche Abhängigkeit vom Agenten gebracht wurde. Denn es blieb ihm für Lebenszeit zur Provisionszahlung verpflichtet, auch wenn es gar nicht weiter durch einen Agenten oder längst durch einen anderen, natürlich für weitere fünf Prozent, seine Verträge abschloß.

„Erst in jüngster Zeit hat der Deutsche Bühnenverein innerhalb seiner Machtsphäre diesem Unfug durch strengste Maßnahmen zu steuern verstanden; aber die fünf-

prozentige Provision für Engagementsvermittelung blieb bestehen und besteht noch heute. Das heißt: Schauspieler, Sänger und Kapellmeister müssen noch immer für den Vertragsabschluß den zwanzigsten Teil ihres gesamten Einkommens (Gage, Spielhonorar und Benefiz) für die ganze Vertragsdauer dem Agenten verschreiben. Ja, es kommt nicht selten vor, daß zwei Agenten für den Abschluß desselben Vertrages Prozente verlangen und bekommen, so daß dann das Mitglied bis zum zehnten Teil seines Einkommens den Agenten tributpflichtig ist. ‚Besondere Bemühungen' werden auch ‚besonders' honoriert; man hat Beispiele, daß in einzelnen Fällen der ‚Klient' in der Stille um Tausende gerupft wurde.

„Aber nicht nur die Mitglieder, sondern auch viele Bühnenleiter hatten und haben unter der Macht der Agenten zu leiden, mit denen sie manchmal in finanziellen Beziehungen stehen. Manches Stadttheater kann wohl noch heute nicht die Saison eröffnen, wenn nicht der Agent, dem dafür der Gesamtabschluß für diese Bühne zugesichert war, in die Tasche greift und dem Direktor die vom Personal benötigten Vorschüsse darleiht. Nur so war es möglich, daß Ferdinand Roeder, wenn einzelne Theater mit den von ihm ‚gelieferten' Künstlern nicht zufrieden waren und andere verlangten, einfach diktierte: der Schauspieler X und die Schauspielerin Y sind für die Stadt gut genug, Andere gibt's nicht — und nun mochten Direktor, Mitglieder, Publikum und Presse versuchen, sich mit dem Gebot des Allmächtigen abzufinden.

„Weshalb aber, so fragt der Leser, ließen die Schauspieler eine solche Übermacht der Agenten groß werden? Die Antwort ist leicht zu finden: sie liegt in der wirt-

schaftlichen Lage der Bühnenmitglieder. Meist zwischen dem siebzehnten und dem zwanzigsten Lebensjahre geht man zur Bühne. Geschäftliche Unerfahrenheit und der Ehrgeiz, bald vor der Öffentlichkeit zu glänzen, lassen Vernunft und Überlegung selten sprechen. Der Agent redet von der großen Mühe, den großen Opfern, die er bringt, um für den ‚Absatz' der Anfänger zu sorgen, während in Wirklichkeit die meisten Bühnenleiter für billige Anfänger schwärmen — und das Geschäft wird gemacht, ja, viele Kunstjünglinge würden noch viel mehr zahlen — oder tun es wirklich —, um nur anzukommen. Der Zuzug zur Bühne aber bleibt stetig im Wachsen, denn ohne den Zwang eines Ausweises in künstlerischer und wissenschaftlicher Richtung läuft Hinz und Kunz ‚unters' Theater. So hat der Agent seine Vögel von Anfang an in der Hand; und entwischt ihm doch der eine oder andere, so sorgt der Konkurrent dafür, daß das Rupfen nicht aufhört. Je älter aber das Bühnenmitglied wird, um so schwerer wird es ihm, bei der gewaltigen Überproduktion, unterzukommen; die Macht der fünfprozentigen Gewohnheit hat ihn mürbe gemacht und sein Rechtsgefühl abgestumpft, und weder die Bühnenleiter, zu denen oft der Weg nur durch das Allerheiligste eines bestimmten Agentenkönigs führt, noch die Schauspieler empfinden die Versumpfung dieses Rechtszustandes, wenn sie auch insgeheim über die ‚Blutsauger' und ‚Parasiten' murren und knurren.

„So liegen die Verhältnisse noch heute, trotzdem Reichstag, Ministerien und Polizei wiederholt nach ihrer Art zur Sache Stellung genommen haben. Man erinnert sich, daß vor einigen Jahren im Reichstag von den Sozial-

demokraten die Ausbeutung der Arbeitnehmer am Theater durch die Arbeitgeber und Agenten zur Erörterung gebracht wurde. Die Interpellation begegnete allgemeiner Teilnahmlosigkeit. Man hat im Reichstag eben keine Zeit fürs Theater; und als ein nationalliberaler Abgeordneter und Theaterintendant aufstand und erklärte, alles sei in bester Ordnung und die Schauspieler seien eigentlich die Karnickel, da beruhigte sich der Reichstag; ich glaube: es sollten ‚weitere Erhebungen' angestellt werden. Damit ist alles gesagt."

Herr Nissen beschloß seine Darlegungen mit folgender Mitteilung: „Aus diesem Morast konnte nur durch Selbsthilfe ein Weg gebahnt werden. Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger hat diese Arbeit begonnen und will sich bemühen, eine Vermittelungsstelle für Vertragsschlüsse zu gründen, und zwar auf Grund ermäßigter Provisionssätze von 1 bis 4 Prozent, je nach der Höhe des Einkommens. Vier Prozent sollen aber bei langjährigen Verträgen nur drei Jahre, dann nur noch zwei Jahre lang drei Prozent erhoben werden dürfen. Länger als fünf Jahre soll keinerlei Provision gezahlt werden. So wird also das Vermittelungsgeschäft für die breite Masse der mittleren Engagements künftig um mehr als die Hälfte verbilligt und dieser wichtige Betrieb auf ein sauberes Niveau gehoben, den alten Mißbräuchen die Tür verschlossen und ein anständiger Geschäftsmodus geschaffen werden, der den nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch entscheidenden Richtern zeigen kann, bis zu welcher Höhe dem eine Stelle suchenden Bühnenmitglied nach dem Urteil der Sachverständigen Maklergebühren auferlegt werden können."

Leider ist der im Vorstehenden erwähnte Versuch fehlgeschlagen oder doch aufgegeben worden, so daß die Agenten nach wie vor ihre Geschäfte ungestört betreiben können.

Die Prozente.

Wie Theateragenten ihr Geld verdienen, hat man schon aus den vorhergehenden Ausführungen ersehen: Der Agent erhält für seine Bemühung 5 Prozent der Gesamtgage während der ganzen Dauer des Engagements.*) Verlängert das Mitglied den Kontrakt mit dem Direktor auf ein oder mehrere Jahre, so genießt der Agent während der ganzen Zeit seine Prozente weiter, ohne einen Finger zu krümmen, außer beim Geldeinstreichen. Wahrlich eine hübsche Rente! Nun schließt aber ein Agent eine ganze Masse von Engagements ab auf 3 bis 5 Jahre hinaus; man denke, welche Summen von Provisionen in seine Tasche fließen. Eine einmalige Dienstleistung trägt ihm reichlichen Zins auf Jahre hinaus.

Wenn man früher die Theateragenten Sklavenhändler nannte, so geschah dies mit Recht, denn die Künstler, die nicht berühmt waren, befanden sich in völliger Abhängigkeit von den Agenten, die sie ganz nach Belieben ausnutzen konnten. Die Agenten ließen sich nämlich nicht bloß 5 Prozent zusichern, sondern bei den Künstlerinnen auch noch ein Extrahonorar, das, wie Alfred Holzbock sich

*) Die Agenten der Wandertruppen erheben sogar 10 Prozent und mehr.

diskret ausdrückt, „nicht ausschließlich in der Gewährung von Geld bestand".

Jetzt soll diese erniedrigende Abhängigkeit aufgehört haben oder doch wenigstens nicht mehr so häufig vorkommen. Aber es gibt auch jetzt noch Agenten, die sich von gewissen Schauspielerinnen durch Geld oder andere Mittel bestechen lassen, so daß die armen und ehrlichen Künstlerinnen in dieser Konkurrenz unterliegen müssen. Diese Agenturen sind in der Tat nur „Winkelbörsen für Talentlosigkeit, Lüderlichkeit und Elend" *). Leider sind sogar manche kleine Theater von diesen Agenten abhängig, weil sie mit deren Gelde arbeiten.

Man hat mit Recht jene Prozente als eine wirkliche Blutsteuer bezeichnet. Und diese Steuer ist noch verschlimmert worden in den Fällen, wo nicht bloß die Agenten, sondern auch Mitglieder des Bühnenvorstandes die Künstlerinnen gewissermaßen als vogelfreie Geschöpfe betrachteten.

Schon manche angehende Künstlerin, die Karriere machen wollte und in ihrem Ehrgeiz Protektion nachsuchte, um ein Engagement und gute Rollen zu erhalten, ist auf den Weg des Lasters gebracht worden, den sie dann nicht mehr verlassen hat.

Den Agenten wird auch vorgeworfen, daß sie sich für die Reklame, die sie für ihre Klientinnen in Zeitungen u. s. w. machen, besondere Vergütungen zahlen lassen.

Im Reichstage sagte einst der Abgeordnete Schmidt, daß eine der mittleren Agenturen in Berlin ein Einkommen von 60- bis 70000 Mark hat. „Und, meine Herren," fuhr er fort, „als seiner Zeit der Direktor des

*) Dr. Schlenther a. a. O. S. 47.

Berliner Theaters, Lüpschütz, durch Selbstmord seinem Leben ein Ende machte, hat ein Theateragent das klassische Wort ausgesprochen: ‚Dieser Mann kostet mich 15- bis 18000 Mark!‘ 15- bis 18000 Mark von einem Theater und in einem Spieljahre!“

Die Agenten verweisen diese Ziffern in das Reich der Fabel; sie behaupten, daß man ihnen bitteres Unrecht tue, und betonen, daß, während der Häusermakler seine 1 oder 2 Prozent Provision sofort nach Abschluß des Geschäftes erhält, sie, die Agenten, ihre Vermittelungsgebühren erst nach Jahren bekommen und ihres Verdienstes, falls einem Mitglied gekündigt oder falls es invalide wird, oft ganz verlustig gehen.

Das mag ja nicht ganz unzutreffend sein, aber der Agent von heute ist ein höchst moderner Geschäftsmann, der seinen Beruf sehr praktisch ausnutzt, und selbst in ungünstigen Fällen erhält er noch immer eine sehr reichliche Vergütung für seine Bemühung.

Ueber einen merkwürdigen Agentenprovisions-Prozeß wurde im November 1893 aus Berlin berichtet: Die Beklagte war durch Vermittelung des Klägers bei einem Theater als Sängerin gegen ein monatliches Gehalt von 150 Mark engagiert worden und hatte sich kontraktlich verpflichtet, eine Provision von 600 Mark für die Dauer ihrer Beschäftigung in monatlichen Raten zu zahlen. Der Kontrakt war auf ein Jahr abgeschlossen, wurde aber dann stillschweigend auf ein Jahr verlängert, und deshalb beanspruchte der Kläger, nachdem er während des ersten Jahres die Provision von 600 Mark erhalten hatte, auch das Honorar für die folgende Zeit so lange, bis das Engagement sein Ende erreicht habe. Auf Antrag der

Beklagten hat das Gericht den Kläger kostenpflichtig abgewiesen, weil es die Überzeugung gewonnen, daß er, nachdem durch seine Vermittelung ein Vertrag von einjähriger Dauer zu Stande gekommen, auch nur für diese Zeit ein Honorar zu beanspruchen habe. Ist die Verlängerung des Vertrages, wie die Entscheidungsgründe ausführen, ohne Vermittelung des Klägers erfolgt, so kann er hierfür kein Honorar beanspruchen, weil er hierbei keine Handlung für die Beklagte geleistet hat. Wollte man dem Antrage des Klägers zustimmen, so würde er, falls der Vertrag auf viele Jahre verlängert würde, stets seine Provision bis in die fernste Zeit beanspruchen können. Für einen solchen unbestimmten Vertrag aber kann das getroffene Abkommen keine rechtliche Wirkung ausüben.

Die Überwachung der Agenturen.

Manche Theateragenten trieben es so toll, daß die Behörde sich schließlich zum Einschreiten gezwungen sah. So sind denn verschiedene Verfügungen erlassen worden, die wenigstens die gröbsten wirtschaftlichen Ausbeutungen zu verhüten geeignet sind.

In einer Zirkularverfügung, welche die Minister des Innern und für Handel und Gewerbe am 30. November 1892 über die Überwachung der Theateragenturen erlassen haben, wird bemerkt, daß eine Reihe von Fällen bekannt geworden ist, in denen die Theateragenturen die sich ihrer Vermittelung bedienenden Personen ausgebeutet, deren wirtschaftliche und künstlerische Existenz sich dienstbar ge-

macht und weiblichen Klienten gegenüber die Gebote der Sittlichkeit verletzt haben. Auf solche Vorkommnisse sollen die Polizeibehörden ihre Aufmerksamkeit hinlenken. Ergeben sich begründete Zweifel gegen die Zuverlässigkeit eines Theateragenten, so soll der Sachverhalt nach Möglichkeit klargestellt und gegen den Schuldigen nachdrücklich vorgegangen werden; geeignetenfalls soll die Klage auf Untersagung des Gewerbebetriebs beim Bezirksausschuß angestrengt werden. Zur Beurteilung der Frage, ob wucherische Ausbeutung vorliegt, wird bemerkt, daß die üblichen Vermittelungsgebühren der Theateragenten eine auffallende Höhe erreicht haben, bei Gastspielen 10 Prozent des Honorars, bei Engagements 5 Prozent des Gehalts für mehrere Jahre und nicht selten sogar noch 3 Prozent für etwaige Prolongation. So sehr eine Herabminderung dieser Sätze im Interesse der Bühnenangehörigen und der Bühne selbst zu wünschen sein mag, so wird nach Ansicht der Minister die Höhe der angegebenen Sätze an sich im allgemeinen noch keinen hinreichenden Grund zu einem polizeilichen Einschreiten geben.

Nach einer andern wichtigen Bestimmung muß in den Theateragenturen, wie bei allen Stellenvermittlern, „das Verzeichnis der Taxen an einer in die Augen fallenden Stelle der Geschäftsräume angeschlagen sein und muß die Taxe dem Stellesuchenden vor Abschluß des Vermittelungsgeschäftes mitgeteilt werden". Dieses Verzeichnis, das mit dem polizeilichen Stempel versehen werden muß, hängt jetzt in allen Agenturbureaus. In einer dieser Agenturen gibt das Verzeichnis das Provisionsverhältnis wie folgt an: „Bei einem monatlichen Einkommen an Gage und Spielgeldern bis zu 135 Mark $2^1/_2$ Prozent,

von 135 bis 200 Mark 3 Prozent, von 200 bis 400 Mark 4 Prozent und über 400 Mark 5 Prozent."

Im Anfang dieses Jahres hat der Handelsminister neue eingehende Vorschriften über die Theateragenturen erlassen, die ich im Anhang ausführlich wiedergebe.

Erfreulicher Weise haben die Gerichte in Fällen, wo wirklich eine Notlage durch einen Agenten ausgebeutet wurde, zu Gunsten des Ausgebeuteten entschieden. Solche Urteile sind namentlich dann ergangen, wenn über die von dem Agenten vermittelte Kontraktszeit hinaus das Bühnenmitglied dem Agenten tributär bleiben sollte. Diese Verträge sind als contra bonos mores verstoßend für nicht klagbar erklärt worden.

Die Dienste der Agenten.

Alfred Holzbock verteidigt die Dienste der Agenten mit folgenden Worten: „Es ist zum Heile der Bühnenangehörigen vieles besser geworden im Theateragenturwesen, und diese Reform ist ein Verdienst der deutschen Bühnengenossenschaft. Sie ist eine geschlossene Macht, mit der nicht nur die Bühnenleiter, sondern auch die Vermittler rechnen müssen, sie hat auch hier eine Emanzipation des Theaterstandes herbeigeführt, und wenn heutzutage ein Theateragent sich wirklich gegen ein Mitglied Übergriffe erlauben sollte, dann findet dieses nicht nur bei den Behörden, sondern auch bei der Genossenschaft einen starken Schutz. — Aber aus der Theaterwelt kann der Agent nicht geschafft werden, er ist eine unbedingt notwendige

und, wenn er, wie das jetzt meistens der Fall ist, seinen Beruf korrekt ausübt, auch eine sehr nützliche Persönlichkeit. — Er ist notwendig und nützlich für Arbeitgeber und Arbeitnehmer; ein Mitglied, das sich einem Direktor selbst anbietet, hat immer eine ungünstigere Position, verrät, daß es sich in einer gewissen Zwangslage befindet; der Agent hingegen kann für das Mitglied, das im Hintergrunde bleibt, frei und ungezwungen wirken, und, wenn im letzten Jahrzehnt die Gagen einen großen Aufschwung genommen haben, so liegt das nicht allein in der Vermehrung unserer Theater, sondern auch in der Thatsache, daß der Agent die Verhältnisse für seine Klienten mit geschäftskundiger Energie ausgenützt hat. Der Agent muß ausgleichend wirken. Die meisten Direktoren haben Doppelverträge; der Teil B des Vertrages ist vom Direktorenverband, vom Bühnenverein obligatorisch festgesetzt, der Teil A enthält die Bedingungen des einzelnen Bühnenleiters. Hier, durch Milderung oder Weglassung der sehr komplizierten Paragraphen des Teiles A den rechten Ausgleich zwischen Mitglied und Direktor zu finden, das hängt hauptsächlich von der geschäftlichen Gewandtheit und dem persönlichen Wesen des Agenten ab. Mit Rücksichtslosigkeit und Willkür wird nichts erreicht, das weiß der Theateragent von heute, er muß praktisch, klug, zäh und gesellschaftlich gewandt sein, und wenn er auch einmal allzuviel Energie und Selbstbewußtsein entfaltet, so wird er sich doch stets vor jener Brutalität hüten, die früher in Agenturräumen zu Hause gewesen sein soll. Der Theateragent hat seine Position durch die soziale Hebung und Geschlossenheit des Bühnenstandes ebenfalls sozial gebessert, das Odium, das ihm früher anhaftete, schwindet

allmählich. Der moderne Theateragent wird seine Notwendigkeit und seine Nützlichkeit stets erweisen, wenn er nicht mehr und nicht weniger sein will, als der ehrliche Makler."

Diese Ausführungen sind meiner Ansicht nach sehr optimistisch gehalten, und von den Bühnenmitgliedern wird jedenfalls die überwiegende Mehrzahl nicht damit einverstanden sein.

Die Theateragenten lassen sich wohl kaum ganz beseitigen, allein in vielen Fällen könnte doch auf ihre Dienste verzichtet werden. Manche Direktoren reisen ja auch umher, um andere Theater zu besuchen und geeignete Kräfte für ihr Ensemble zu entdecken. Hierdurch entwickelt sich ein direktes Verhältnis zwischen dem Direktor und den Künstlern, und die Vermittelung des Agenten wird dadurch überflüssig.

In anderen Berufen, wo es ebensosehr darauf ankommt, tüchtige und leistungsfähige Kräfte zu gewinnen, sind die Agenturen nie recht aufgekommen. Im Zeitungswesen z. B. herrscht der Brauch, daß vakante Stellen durch Anzeigen u. s. w. ausgeschrieben werden, und die Verleger wählen dann unter den eingehenden Bewerbungen diejenigen aus, die ihnen passend erscheinen. Ebenso könnten ja auch die Theaterdirektoren in den Fachblättern ihre Vakanzen ausschreiben. Sie würden dann dasjenige Material direkt erhalten, das ihnen jetzt durch Vermittelung von Agenten zugeht. Diejenigen Kräfte, die ihnen passend erscheinen, würden sie dann durch Gastspiele näher kennen lernen, wie es ja auch jetzt vielfach geschieht.

Der deutsche Bühnenverein hat sich teilweise mit Erfolg bemüht, dem Agentenunwesen zu steuern. Der sogenannte Generalrevers, der früher die Mitglieder auf Gnade und Ungnade den Agenten ausgeliefert hat, kommt wenigstens im Bereich der Bühnen des deutschen Bühnenvereins — und das sind an die 90 Bühnen, darunter vor allen Dingen die Hoftheater — kaum mehr vor. Die Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen, die Vertretung der Bühnenangehörigen selbst, hat sich ebenfalls in diesem Sinne bemüht; sie hat zunächst versucht, eine eigene Agentur zu gründen, hat aber damit vorläufig kein Glück gehabt. Die Angelegenheit wird aber hoffentlich doch noch einmal befriedigend erledigt werden. Aber es ist dringend zu wünschen, daß auch die Bühnenmitglieder selbst die Sache schärfer in die Hand nehmen.

Abg. Dr. Bürklin sagte im Reichstag (10. Februar 1896), er habe Kontrakte gesehen, von ersten Bühnenmitgliedern unterzeichnet, die nicht entfernt in einer Notlage waren, und die auf die Frage, wie sie so etwas unterzeichnen konnten, antworteten, sie hätten den Kontrakt nicht gelesen. Wenn jemand einen Kontrakt unterzeichnet, den er vorher nicht gelesen hat, dann hat er den Schaden selbst zu tragen. Die Bühnenmitglieder müßten eben von ihrer Gewohnheit abgehen, die Kontrakte nicht zu studieren, und diese nüchterne Frage entgegen ihren künstlerischen Neigungen praktischer behandeln. In vielen Fällen würden die Direktoren in eine Streichung oder Milderung der drakonischen Bestimmungen einwilligen, falls dies vor dem Engagement verlangt würde.

Schwindelagenten.

Theateragenten gibt es in allen Ländern. Besonders in Frankreich und in England treiben viele derselben den schmählichsten Schacher und Handel. Ihre Schwindeleien bleiben leider gewöhnlich ganz ungestraft oder werden erst in Folge eines Skandals aufgedeckt, nachdem sie schon unzählige Opfer zu Grunde gerichtet haben.

Schöne Blüten haben jene Agenturen in London getrieben. Vor zehn Jahren hat M. Labouchère, der Herausgeber der bekannten Wochenschrift „Truth“ (die Wahrheit), auf diesen Schwindel aufmerksam gemacht:

Durch Zeitungsanzeigen suchten die Agenturen Herren und Damen (besonders letztere) zur Ausbildung für die Bühne. Es wurde allerdings gesagt, es müsse Talent vorhanden sein. Aber welches junge Mädchen, das vom äußern Glanz des Bühnenlebens geblendet ist, glaubt nicht, solches zu besitzen? Es erschienen allerlei Mädchen (sogar Köchinnen und Stubenmädchen!), aber so viele ihrer kamen, in jedem entdeckten die Agenten ein Talent. Es bedurfte nur der Entwicklung des Talents, ein bißchen Unterricht, und das Glück war gemacht. Willig gaben die künftigen Künstlerinnen ihre sauern Ersparnisse, und oft, wenn auch weniger willig, noch mehr hin. Die Schülerinnen, die nur ihr Geld verloren, kamen noch gut weg, Künstlerin wurde keine; Mütter aber wurden Viele!

Jahrelang, erzählt ein Londoner Korrespondent*), ging das so fort. Die Winkel-Agenturen wurden ein schreiendes Übel; mit der Zunahme der Theater und Musikhallen wuchsen sie immer üppiger empor und trieben es immer ärger. Es galt einmal dreinzufahren, und Labouchère tat es. In Stamford-Street spürte er die berüchtigte Agentur aus, deren Inhaber ein gewisser Harry Roberts war, der in einem jungen Mann Namens Gardener einen treuen Mit-

*) Heinrich Geehl in dem „Zeitgeist“ (Beilage zum „Berliner Tageblatt“) Nr. 28, 1892.

helfer besaß. Die Agentur „bildete junge Damen für die Bühne aus und verschaffte Engagement", d. h. sie sollte es tun, tat aber etwas ganz Anderes. Es war ein flottes Leben, und es hätte wohl noch lange gedauert, wenn nicht „Truth" plötzlich mit einem sensationellen Artikel unter der Überschrift „Der Stamford-Weg zum Ruin" das Treiben der dunkeln Ehrenmänner Roberts und Gardener in eine Beleuchtung gerückt hätte, die alles mit Entrüstung erfüllte. „Es ist unmöglich, daß solche Dinge in unserer Mitte vorgehen!" hieß es. „Das ist wieder einmal die Wahrheit der ‚Wahrheit'!" — Es war aber mehr, und das Schlimmste dabei blieb noch ungesagt. Es ließ sich eben nicht sagen, und noch weniger beweisen, denn die Zeuginnen, die am schwersten gelitten, wollten nicht noch ihre Schmach öffentlich bekannt machen. Roberts und Gardener waren aber gestellt, und da taten sie, was das Wild oft tut: sie wandten sich gegen ihren Verfolger gemeinsam, brachten eine Klage wegen „Geschäftsschädigung" im Gerichtshof der City von London ein und verlangten Schadenersatz in namhafter Höhe. Labouchère war jedoch gewappnet; er vermochte zu beweisen, daß er keine falschen Angaben gemacht, und der Lord-Mayor wies darum die Kläger nicht nur ab, sondern legte ihnen (ein feiner Weg des englischen Gesetzes!) die Verpflichtung auf, Labouchère wegen Ehrenbeleidigung beim Zentral-Strafgerichtshof zu verfolgen, wofür sie eine beträchtliche Kaution erlegen mußten. Dieser Weg führte nun zum Ruin für die Kläger, und als der angesetzte Termin kam, erschien weder Roberts noch Gardener; sie hatten die Kaution im Stich gelassen und das Weite gesucht. Jetzt galt es, sie auszuspüren.

Labouchère ließ es sich wieder etwas kosten, und seine Detektives forschten nach einigen Monaten Gardener in London aus, und erfuhren, daß Roberts nach Kapstadt ausgewandert war. Gardener wurde festgenommen und Roberts zur Heimfahrt nach London gezwungen. Und dann begann der Prozeß gegen Gardener wegen Gelderschwindelung und Betrugs. Es wurden eine Anzahl „Damen" als Zeugen vernommen, die durch die Agenten zu Künstlerinnen werden wollten. Dieselben hatten ein „Unterrichtshonorar" von 15 bis 30 Pfd. Sterl. zahlen müssen, sie waren aber den „liebreichen" Lehrern entlaufen, welche die Unterrichtsstunden zu Schäferstunden machen wollten und sich dabei Dinge erlaubten, die den englischen

Zeitungsberichten besser unentnommen bleiben. Mit der größten Abgefeimtheit gingen beide den jungen Mädchen gegenüber vor. Halfen die Verführerkünste nicht, dann wurde selbst vor der Gewalt nicht zurückgeschreckt. Es war wirklich der „Stamford-Weg zum Ruin", und wie viele Opfer er gefordert hat, ist nie ermittelt worden. Das Schlimmste war, daß die jungen Frauen und Mädchen zumeist hinter dem Rücken ihrer Gatten bezw. Eltern sich zu „Künstlerinnen" ausbilden lassen wollten, und so kam es, daß sie, als sie Roberts und Gardener entronnen waren, ihre Erfahrungen geheim hielten. Bemerkenswert ist übrigens, daß sich unter dem Namen Roberts ein Deutscher verbarg, der früher in einer Berliner Theateragentur bedienstet gewesen sein soll. Einem anderen Theateragenten, der sich Dr. Theo Wellington nannte und der eine Reihe von Schauspielerinnen um je 5 Pfund Einschreibgebühr geprellt hatte, wurde für neun Monate mit der Zugabe von Zwangsarbeit das Handwerk gelegt.

V.

Die Gagen.

Die Verschiedenheit der Gagen.

Bei der großen Verschiedenheit der Theaterbetriebe ist es natürlich nicht möglich, die Höhe der Gagen der Schauspielerinnen genau anzugeben. In Deutschland betragen sie unter normalen Verhältnissen je nach dem Fach an kleinen Theatern (bei 6monatlicher Spielzeit) im Durchschnitt 90 bis 150 Mark monatlich, an mittleren (mit 7- bis 8monatlicher Spielzeit) 150 bis 300 Mark, an größeren mit Jahreskontrakten 200 bis 600 Mark monatlich, an den größten Hof- und Stadttheatern für die ersten Fächer bis zu 12-, 15- und 20 000 Mark jährlich (mit längerem oder kürzerem Urlaub). An der Oper sind die Gagen durchweg höher als beim Schauspiel, weil die Ausbildung kostspieliger ist und wirklich große und schöne Stimmen selten sind.

Die Bezüge, welche gewöhnlich aus zwei Drittel Gagen und ein Drittel Spielgeldern oder Spielhonoraren bestehen, werden an großen Theatern am 1. oder 26., an den übrigen Bühnen am 1. und 16. eines jeden Monats ausgezahlt.

Das Spielhonorar ist bei den Opern zwischen 10- und 15mal, beim Schauspiel und bei der Operette zwischen 15- und 20-, auch wohl 25mal im Monat garantiert. Die Zahlung eines Spielhonorars ist wohl größtenteils in der Absicht eingeführt worden, um bei einer durch Krankheit oder einen andern Grund verursachten Verhinderung am Auftreten eine Strafe oder einen Abzug eintreten zu lassen. Bestünde diese Einrichtung nicht, so würden die Repertoirestörungen, durch einzelne Künstler verursacht, noch weit öfter eintreten, als dies zum Ärger und Verdruß aller Bühnenleiter, besonders bei Opern, schon jetzt der Fall ist. Für je 3 Tage der Behinderung am Auftreten kommt bei 10mal garantiertem Spielhonorar ein Spielhonorar in Wegfall, bei 15mal garantiertem Spielhonorar zwei Honorare und bei 25mal garantiertem Spielhonorar drei Honorare. An den großen Bühnen ist das Spielhonorar ebenso wie die Gage auf das Jahr berechnet und zwar wird das Spielhonorar für Schauspiel größtenteils 250mal und bei der Oper 100- bis 150mal garantiert.*)

Anfängerinnen erhalten entweder keine oder eine außerordentlich geringe Gage, monatlich 50 bis 60 Mark, später wohl auch 100 bis 180 Mark. An besseren Theatern steigt die Gage bis 250 Mark, jedoch gehören Gagen bis zu 400 Mark schon zu den Ausnahmen.

Die Damen müssen sich ihre Kostüme selbst stellen, da diese nur in den seltensten Fällen an großen Bühnen von der Direktion geliefert werden. Dabei müssen die Toiletten elegant und modern sein. Die erste Ausgabe

*) Otto Sonntag, Wie kommt man zum Theater? Berlin, Eduard Bloch (1890), S. 15 f.

erfordert schon mehrere tausend Mark, da besonders die historischen Kostüme teuer sind. Später sind immer wieder neue Kostüme erforderlich, obschon die früheren abgeändert werden können oder zum Teil sich wieder verwenden lassen.

Weitere Ausgaben sind: 5 Proz. Provision für den Agenten, Ausgaben für Schminke und sonstige Toilettenerfordernisse, Abzüge, die Kosten für das Hin- und Herreisen, die oft sehr bedeutend sind u. s. w. Der Rest gehört erst der Schauspielerin, die bei ihrem, höchste seelische und körperliche Anspannung erfordernden Berufe natürlich nicht von Wasser und Brot leben kann.

Otto Sonntag teilte 1890 folgende Angaben mit: Vornehme Bühnen, wie das Berliner Schauspielhaus und die anderen ersten Berliner Theater, ferner die Wiener Hofburg, die Hoftheater zu München und Dresden, sowie die Stadttheater in Frankfurt a. M., Hamburg, Leipzig u. s. w. zahlen ihren ersten Schauspielkräften eine Gage von 8000 bis 12 000, nur in ganz seltenen Fällen auch 15 000 bis 18 000 Mark das Jahr (mit Ausnahme Hamburgs, das nur 9 Monate Spielzeit hat). Dieselben Bühnen gewähren ihren mittleren Schauspielkräften 3000 bis 6000 Mark jährlich und endlich ihren Schauspielmitgliedern in bescheidenen Stellungen 2000 bis 3000 Mark das Jahr resp. die Saison. An Bühnen wie Breslau, Bremen, Köln u. s. w. erhalten die ersten Kräfte am Schauspiel 4000 bis 6000 Mark, die mittleren Kräfte 3000 bis 4000 Mark und die Leute in bescheidenen Stellungen 1500 bis 3000 Mark für die Saison von 7 bis 8 Monaten. Kleine Theater wie Frankfurt a. O., Trier, Hanau u. s. w. gewähren Schauspielgagen zwischen 500 und 2000 Mark für die Saison von 6 Monaten.

Die Schauspielerinnen an mittleren und kleineren Bühnen erhalten in sehr vielen Fällen nicht bloß eine geringe Gage, sondern sie haben auch noch unter andern Umständen zu leiden.

Vor allem dauert die Saison in der Regel nur 6, höchstens 7 oder 8 Monate. Fast zwei Drittel aller deutschen Bühnenangehörigen sind auf eine sechsmonatliche Verdienstperiode im Jahr angewiesen. Eine Schauspielerin, die eine Monatsgage von 200 Mark hat, verdient also tatsächlich nur 1200 bis 1600 Mark jährlich. Findet sie für den Sommer kein Engagement, so muß sie eben von ihren Ersparnissen aus der Wintersaison leben, falls sie solche überhaupt aufzuweisen hat.

Selbst wenn eine Schauspielerin dieses Kunststück fertig bringt, so ist es ihr doch jedenfalls unmöglich, von ihrer Gage etwas für die Zeit von Krankheit, Stellenlosigkeit oder Alter zurückzulegen.

Humoristische Blätter bringen sehr häufig Witze, die zur Illustrierung des Elends dienen sollen, in dem sich die wandernden Schauspielergesellschaften und die Bühnen dritten und vierten Ranges befinden. Tatsächlich stehen denn auch diese Bühnen auf einem Niveau, das nur noch sehr entfernt an die Kunst erinnert. Wie sich die Angehörigen dieser Bühnen mit ihren „Direktoren“ und nicht zuletzt auch mit den Agenten herumschlagen, kann man aus den Fachblättern ersehen, die eigens für diese Künstler gedruckt werden. Es sind zumeist Theateragenten, die unter irgend einem pompösen Namen eine Zeitschrift begründen, als deren Zweck in einem großartigen Programmartikel natürlich die Hebung der dramatischen Kunst, über deren Darniederliegen ja alle Welt einig sei, angepriesen

wird. In Wirklichkeit enthalten diese Zeitschriften aber nur plumpe Reklamen für die Künstler, denen der Agent und „Chefredakteur" des Blattes ein Engagement vermittelt hat. Aus dem Inhalt dieser Blätter kann man so manche Einzelheiten erfahren, die ein grelles Licht auf die traurigen Verhältnisse jener Kreise werfen.

Nicht zum wenigsten sind Anzeigen von Theaterdirektoren, die in solchen Blättern Kräfte suchen, von kulturgeschichtlichem Interesse. Als verlockende Gagen werden z. B. in Aussicht gestellt: ein 1. Liebhaber 110 Mark, eine junge Dame für 2. Fach 60 bis 70 Mark, 1. jugendlicher Held und Liebhaber 100 Mark nebst Benefiz. Bei solchen Gagen werden die Künstler und die Künstlerinnen sicher nicht verführt, sich einem Schlemmerleben hinzugeben, sondern vielmehr angeleitet, sich von der reinen Kunst zu nähren. Die Theaterdirektion in Neumittelwalde sucht eine 1. Liebhaberin (80 Mark), eine junge Dame 2. Fach (65 Mark) und einen Souffleur oder eine Souffleuse (65 Mark). Das „Novitäten-Ensemble" in Belzig (Mark) sucht eine 2. Soubrette „bei nicht zu hohen Gageansprüchen". Das Stadttheater in Hamm i. W. sucht eine 1. Konversationsliebhaberin und eine 1. sentimentale Liebhaberin für 100 bis 120 Mark und Benefiz. Ein Sommertheater bietet einer 1. Soubrette 150 bis 180 Mark an. Für ein kleines bayrisches Theater werden gesucht: eine 1. Heldin für 130 Mark, eine 1. Naive für 100 Mark, eine 2. Liebhaberin für 90 Mark, eine 1. Soubrette für 140 Mark, eine 2. Soubrette für 90 Mark. In andern Anzeigen werden gesucht: eine 1. dramatische Sängerin für 200 Mark, eine 1. Koloratur-Sängerin für 180 Mark, eine Souffleuse für 60 Mark monatlich.

Die Sommertheater spielen meist 3 bis 4 Monate und zahlen eine Gage, die oft kaum mehr als die Hälfte der Wintergage beträgt. Deshalb verzichten auch viele Mitglieder auf ein solches Engagement, besonders wenn eine weite Reise dazu nötig ist oder noch besondere Ausgaben für Toiletten u. s. w. erforderlich werden.

Im günstigsten Falle hat also ein Mitglied mit einer zehnmonatlichen Gage im Jahr zu rechnen.

Bei den Wandertruppen sind die Gagen äußerst gering. Erste Kräfte erhalten 50 bis 60 Mark im Monat, untergeordnete oder gar Anfänger oft nur 30 bis 50 Mark. Das in den Kontrakten in Aussicht gestellte Benefiz ist ein wertloses Versprechen, denn für den Mimen kommt in den allerseltensten Fällen ein Gewinn heraus, der irgendwie für eine, sei es auch nur momentane Aufbesserung seiner Verhältnisse ernstlich in Betracht käme. Oft genug kommt es vor, daß die Einnahme gerade die Kosten der Vorstellung deckt, der Benefiziant oder die Benefiziantin also leer ausgeht.*)

Wenn bei den Vorstellungen Kinder der Bühnenmitglieder mitwirken, so erhalten sie vom Direktor ein Spielhonorar von 50 Pfennig bis 1 Mark.

Gute Sängerinnen für Oper und Operette sind immer sehr gesucht; jedenfalls herrscht größerer Bedarf an solchen als für den Konzertsaal, allein die Gagenverhältnisse sind doch im allgemeinen wenig günstig. In den letzten Jahren sind die Gagen für mittelmäßige Kräfte

*) C. R. Häntzschel, Die wirtschaftliche Lage der wandernden Schauspielertruppen (Untersuchungen über die Lage des Hausiergewerbes in Deutschland. V. Band. Leipzig, Duncker & Humblot, 1899. S. 314).

bei der Oper sogar um 25 Prozent heruntergegangen.*) Anfängerinnen erhalten oft gar kein Gehalt oder nur bis zu 150 Mark monatlich. Hiervon gehen aber die Prozente für den Agenten, die Ausgaben für Garderobe und Toilette (Schmucksachen, Schminke u. s. w.), zuweilen auch Strafgelder u. s. w. ab, so daß die Gage nicht einmal ausreicht.

Später steigt die Gage, aber mehr als 300 Mark monatlich erhalten nur ganz bedeutende Talente an größeren Bühnen.

Ein mittleres Theater wird einer Sängerin für die Dauer der Saison 4- bis 5000 Mark zahlen. Eine dramatische Sängerin steht sich an einer besseren Bühne auf 7- bis 8000 Mark, während bei großen Theatern, natürlich für erste Kräfte, Gagen von über 20 000 Mark nichts Außergewöhnliches sind.

Während Bühnen mit ganzjähriger Spielzeit wie das Berliner Opernhaus, die Wiener Hofoper, die ersten Theater in Dresden, München, Frankfurt a. M., Leipzig u. s. w. ihren ersten Opernmitgliedern beiderlei Geschlechts Einkünfte von 21 000, 18 000, 15 000 und 12 000 Mark das Jahr gewähren, zahlen Theater wie Hamburg, Köln, Bremen und Breslau ihren ersten Opernmitgliedern ähnliche Gagen (mit Spielhonorar) für eine nur 8 oder 9 Monate währende Spielzeit. Während ferner Hofbühnen in Kassel, Weimar u. s. w. ihrem 1. Tenor und ihrer Primadonna 8000 bis 12 000 Mark jährlich zahlen, gestattet das Budget des Bremer und Breslauer Stadttheaters ihrem 1. Tenor ein Einkommen von 12 000 bis 15 000 Mark und darüber, für die Zeit von 8 Monaten. Die so hoch bezahlten Sänger

*) Otto Sonntag, a. a. O. S. 14 f.

und Sängerinnen sind der 1. (auch Helden-) Tenor, der 1. Bariton und die 1. (hochdramatische) Sängerin, auch Primadonna genannt. Theater wie Stettin, Mainz, Lübeck zahlen bei sechs- bis siebenmonatlicher Saisondauer kaum die Hälfte dieser Summe, und Bühnen wie Neustrelitz, Regensburg, Kiel u. s. w. kaum den dritten Teil dieses Einkommens, also 2500 bis 3000 Mark für eine Zeit von ebenfalls 6 Monaten.*)

Das Einkommen richtet sich nicht bloß nach den Leistungen des betreffenden Mitglieds, sondern auch nach der Größe, den Ansprüchen und Gegenleistungen der Stadt (Subvention).

Im allgemeinen sind die Sängerinnen finanziell besser gestellt als die Schauspielerinnen. Allerdings ist aber auch die Zeit der Wirksamkeit bei der Sängerin viel kürzer als bei der Schauspielerin, die noch bis in ihr spätes Alter tätig sein kann, während bei jener die Stimme gewöhnlich schnell die Fülle ihrer Kraft verliert. Dazu kommt noch, daß die ganze Existenz der Sängerin von dem so überaus zarten und angreifbaren Organ abhängig ist, was durch eine einzige Erkältung, durch irgend eine Krankheit, die anscheinend gar nichts damit zu tun hat, so geschädigt werden kann, daß die weitere Ausübung des Berufes zum mindesten in Zweifel gezogen, wenn nicht ganz aufgegeben werden muß. Darum sollte die Sängerin noch ganz anders für ihre Zukunft sorgen als die Schauspielerin, die wenigstens nicht so abhängig von ihrer Stimme ist und, zur Not auch, als komische

*) Vorstehende Angaben sind der erwähnten Schrift des Theateragenten Otto Sonntag entnommen, der wohl in der Lage ist, darüber informiert zu sein.

Alte, ohne wohltönendes Organ weiter ihren Beruf verfolgen kann.

Für gewöhnlich braucht eine angehende Sängerin nicht ein so großes Repertoire zu haben wie eine Schauspielerin, da der gangbaren Opern, besonders an den mittleren Theatern, immer nur verhältnismäßig wenige sind; zum Einstudieren wird auch viel mehr Zeit gelassen, und wenn eine Sängerin in einer Saison 10 neue Partieen studieren muß, so ist das schon sehr viel. Trotzdem wird sie aber immer noch genug zu tun haben, wenn sie täglich ihre Übungen und Studien vornimmt, die sie nie unterlassen darf, wenn sie nicht sofort einen Stillstand oder gar einen Rückschritt in ihrem Können bemerken will, der dann nur schwer wieder eingebracht werden kann.*)

Erste Operettenkräfte erhalten an vornehmen Operettenbühnen, wie das Friedrich Wilhelmstädtische Theater in Berlin, das Theater an der Wien zu Wien, das Königliche Theater am Gärtnerplatz zu München, das Residenz-Theater in Dresden, zwischen 5000 und 12000 Mark für das Jahr oder die Saison. An Saison-Operettenbühnen, wie das Residenztheater in Dresden, werden diese Einkünfte von 12000 Mark sogar nur für die Spielzeit von $7^1/_2$ Monaten gewährt. Eine gleiche Höhe erreichen die Gagen, die das Operettentheater (zum Stadttheater gehörend) in Frankfurt a. M. seinen ersten Mitgliedern zahlt.

Mittelmäßige Operettenkräfte werden wohl überall gleichmäßig honoriert. Bei diesen variiert das Einkommen

---

*) Alban von Hahn, Die Bühnenkünstlerin. Leipzig, E. Kempe (1899), S. 37 f.

zwischen 1500 und 5000 Mark für die Saison von 12 Monaten und 900 bis 3000 Mark bei einer Saisondauer von 6 Monaten. Die Höhe ist ganz verschieden, je nachdem es sich um Anfänger oder routinierte Kräfte handelt.*)

Die Mitglieder eines Theater-Balletts sind ganz verschieden gestellt. Eine prima ballerina oder assoluta, wie sich die ersten Solotänzerinnen nennen, erhält an einer großen Ausstattungsbühne in Berlin eine Gage von 6000 bis 12000 Mark im Jahr, während ein erstes Hoftheater von Berlin oder Wien seiner Diva ein noch höheres Einkommen gewährt. Theater wie Leipzig, Frankfurt a. M., Hamburg u. s. w. zahlen ihren ersten Solotänzerinnen zwischen 4000 und 6000 Mark das Jahr. An Bühnen wie Magdeburg, Bremen, Breslau u. s. w. erhält eine erste Solotänzerin 1500 bis 3000 Mark für eine Saison von 7 bis 8 Monaten. Gute und hübsche Chortänzerinnen erhalten durchschnittlich 90 bis 100, selten 120 Mark monatliche Gage, während ihnen in Cirkussen und Variété-Theatern 150 bis 180 Mark monatlich gewährt werden.**)

Junge Opernchoristinnen, die übrigens immer sehr gesucht sind, erhalten 90 bis 130 Mark Gage monatlich, einzelne auch ein mäßiges Spielhonorar für kleine Solosätze oder Beschäftigung in kleineren Schauspielrollen. Die Ausbildung der Choristinnen ist natürlich viel kürzer und billiger als die der Solistinnen, da sie nur eine beschränkte Zahl Opernchoris zu studieren brauchen. Was die Toiletten betrifft, so wird dem Chor das meiste geliefert.

---

*) Otto Sonntag, a. a. O. S. 18.

**) Derselbe, a. a. O. S. 18 f.

Erwähnt sei noch, daß die Souffleusen monatlich etwa 90 Mark erhalten und sich gewöhnlich durch Rollenschreiben oder kleine Handarbeiten für die Mitglieder noch einen Nebenverdienst verschaffen.

Die Ausgaben für Toiletten.

Besonders kostspielig ist bei den fortwährend gesteigerten Ansprüchen des Publikums die einem ewigen Wechsel unterworfene moderne Garderobe für die Bühnenkünstlerin. Der dadurch notwendig werdende Aufwand ist geradezu eine Klippe, an der so manches viel versprechende Talent materiell und moralisch scheitern muß.

Ein Paragraph des üblichen Vertrags besagt: „Weibliche Mitglieder haben sich, außer den Männerkostümen, alles auf eigene Kosten zu stellen und sind verpflichtet, die Weisungen der Bühnenleitung in Betreff der Kostümierung, der Haartracht, des Schminkens u. s. w. genau zu beobachten".

Eine Anfängerin wird überhaupt nur engagiert, wenn sie über eine ausreichende Garderobe verfügt. Nach Alban von Hahn*) braucht sie für ihr erstes Engagement mindestens 3 Straßentoiletten, 3 Salontoiletten, 1 Bauernanzug, 1 Anzug Anfang des 19. Jahrhunderts, 1 Rokokoanzug, 1 Anzug des 17. Jahrhunderts, 1 altdeutsches (Gretchen-) Kostüm, 1 klassisches Kostüm. Ferner braucht sie natürlich stets die passenden Kopfbedeckungen, Mäntel,

---

*) Die Bühnenkünstlerin. Leipzig, E. Kempe (1899), S. 29.

Umhänge, Kragen, Fußbekleidungen (möglichst immer Lackschuhe); für die nicht modernen Kostüme möglichst noch zu jedem einige andere Taillen, Überwürfe, Einsätze, Schleppen u. dergl., um leicht ein Kostüm verändern und anders erscheinen lassen zu können. Dazu kommen noch für die Darstellerin von munteren Liebhaberinnen einige Backfischkostüme. Eine Heldin wird gut tun, sich ein besonderes auffallendes und glänzendes Kleid von unbestimmtem Geschmack machen zu lassen, das sie in manchen Stücken verwenden kann. Natürlich kann ein Gretchen nicht dasselbe Kostüm als Klärchen in Egmont tragen u. s. w. Außer dem Allernötigsten wird die Lehrerin je nach Art der Ausbildung der betreffenden Schülerin noch sicher für die eine oder die andere Rolle ein bestimmtes Kostüm anraten. Zu alledem gehört aber auch die gesamte Wäsche, deren sehr viel bei der Bühne gebraucht wird, da alles schnell schmutzig wird; einiger Schmuck, Federn, Fächer, müssen vorhanden sein, seidene Strümpfe und zum mindesten ein fleischfarbenes seidenes Trikot u. s. w. Eine bescheidene Bühnenausstattung dürfte immerhin 6- bis 800 Mark kosten. Wenn nun der Fall eintritt, daß bald nach Anfang der Saison ein Stück einstudiert wird, zu dem keines der vorhandenen Kostüme paßt, so muß sich die junge Künstlerin sofort ein neues Kleid machen lassen, und sie kann froh sein, wenn ihre Rolle nicht noch erfordert, daß sie sich mehrere Male umziehen muß. Im nächsten Monat tritt derselbe Fall ein oder die Mode macht eine so unerwartete Schwenkung, daß die vorhandenen Kostüme vollständig unmodern werden, was dann? — Neue Kostüme machen lassen! Und welcher Verdienst steht dem gegenüber? Eine Monatsgage von 100 Mark im höchsten Fall. Ein

Kostüm aber, sei es noch so einfach, wird kaum unter 70 bis 80 Mark herzustellen sein, denn an eigenes Anfertigen — hat man auch noch so gut Schneidern gelernt — ist gar nicht zu denken, dazu hat man nicht die Zeit vor Proben und Neustudieren.

An großen Theatern sind Rechnungen von Konfektionsgeschäften für die Kleider, die eine Dame in einem einzigen Stück braucht, in Höhe von 3- bis 4000 Mark nichts Außergewöhnliches. Die Zeitungen berichteten 1899 von dem Konkurs einer bekannten Schauspielerin in Wien, die allein für Bühnentoiletten Schulden in Höhe von 12000 Gulden hatte. Wenn solche erste Künstlerinnen auch hohe Gagen beziehen, so stehen solche Ausgaben doch eigentlich in keinem Verhältnis dazu.

Bei Hoftheatern werden den Damen die historischen Kostüme geliefert, nicht aber die modernen, die meist viel zahlreicher und oft ebenso teuer sind.

Man hat schon oft darauf hingewiesen, daß Kunst und Moral bei dem Treiben, wie es seit Jahren eingerissen ist, arg geschädigt werden. Die Agenten und leider auch viele Direktoren beachten nur zu sehr ein schönes Gesicht und einen Fond an geschmackvollen Kostümen, wenn sie ein Engagement abschließen. Oft wird dem einfachen talentvollen Mädchen ihre elegantere Kollegin mit dilettantenhaften Leistungen vorgezogen. Die junge Dame, schreibt ein Kritiker in der N. Hamb. Ztg., läßt es sich angelegen sein, auf Kosten ihres Studiums, mit Aufbietung aller ihrer Kräfte eine extravagante Toilette zu entfalten. Immer neue Stücke, immer neue Kostüme sind erforderlich. Vier Akte, also vier Umzüge, das versteht sich von selbst, sie muß es Frau X. oder Frl. Z. nachtun, ja sie überbieten, sonst

wird ihr gekündigt, ihre Toilette allein ist es ja, die sie hält. Schnell lernt sie den Wortlaut ihrer Rolle, an eine Vertiefung, irgend welche Charakterisierung ist nicht zu denken; wozu auch? Jeden Morgen Probe, jeden Abend Aufführung, dazwischen jede Minute ausgefüllt durch Toilettensorgen, Schneidern, Putzmachen, das Richten und Packen der Körbe. So kommt es vor, daß sie oft das Stück gar nicht kennt und nur die Scenen, in denen sie zu tun hat, ihr geläufig sind. Auf den Proben lernt sie ihre Rolle, im Hause verschlingt das Richten ihrer Anzüge alle ihre Zeit, ihre Gedanken vollständig. Müde und abgespannt kommt sie heim, um am folgenden Tage dasselbe Treiben wieder zu beginnen. Ist das Kunst? Hat sie selbst es sich so geträumt und gedacht, als sie in jugendlicher Schwärmerei sich ihr Leben beim Theater ausgemalt, in glühender Begeisterung sich in die Gestalten unserer großen Dichter vertieft, als sie an den Leistungen gottbegnadeter Künstler sich erquickt? Oder hat nur Eitelkeit und Ruhmsucht sie der Bühne zugeführt? Dann freilich verdient sie kein besseres Los.

Dies gilt selbstverständlich nicht von den großen Künstlern, die in gesicherten Stellungen, durch glänzende Gastspiele nach Tausenden rechnen. Auch nicht von den großen Theatern, die ein Repertoirestück monatelang auf der Bühne haben, also nicht das Einstudieren neuer Rollen, die Beschaffung anderer Toiletten notwendig machen. Das Uebel besteht hauptsächlich bei den gewöhnlichen Künstlerinnen und den Mittelbühnen.

Das Publikum trägt einen Teil der Schuld an den jetzigen Mißständen. Es will auf der Bühne immer schöne, neue und geschmackvolle Toiletten sehen, und dadurch (wie

auch durch ihre eigene Eitelkeit) lassen sich manche Schauspielerinnen verleiten, auch in solchen Stücken, wo einfache Toiletten der Sachlage entsprechen würden, in kostbaren Anzügen zu erscheinen. Hiergegen müßten nicht bloß der Direktor und der Regisseur, sondern auch die Kritiker Front machen.

Wenn das Publikum wüßte, woher die Schauspielerin das Geld nimmt, um die großen Anforderungen, die man an ihre Toilette stellt, zu befriedigen, so würde es nicht so anspruchsvoll sein. Aber die meisten Theaterbesucher wissen nicht, daß die Gagen sich im Winterengagement auf etwa 200 bis 300 Mark monatlich, im Sommer viel geringer stellen, daß aber 300 Mark an den Mittelbühnen schon eine enorme Gage ist, welche höchstens die erste Liebhaberin und Heldin bezieht, die andern aber mit 180 bis 120, ja 80 Mark abgefunden werden. Davon Wohnung, Heizung, Kost und die — Toilette. Allerdings werden die Kostüme zuweilen aus zweiter, dritter Hand gekauft, sie sind verhältnismäßig billig für ihre Eleganz (abgelegte Hofkleider, kaum getragen, aber dennoch 60 bis 80 Mark ein Kleid von Sammet oder Atlas, 20 bis 40 Mark ein einfaches). Die besseren Künstlerinnen lassen sich aber alles neu anfertigen, da sie zu stolz sind, geschenkte oder schon getragene Kleider anzunehmen. Sie haben dann bald eine große, kostspielige Garderobe, allein ein großer Wert steckt in solcher Toilette nicht, und kommt die Künstlerin in Verlegenheit und will einige Stücke davon verkaufen, so findet sie bei der rasch wechselnden Mode kaum eine Liebhaberin dafür.

Manchmal schicken Eltern oder sonstige Verwandte der jungen Künstlerin einen Zuschuß, und in diesem Falle

hat sie nur das peinliche Gefühl, durch ihre Kunst, durch ihre Leistungen sich nicht selbst erhalten zu können, für ihre Zukunft keine Sicherheit, keine Garantie in ihrem Erwerb zu finden, weit mehr zu verbrauchen, als sie zu verdienen im stande ist. Fehlt aber die helfende Hand, dann: — „Mein Fräulein," — sagte jener Theaterdirektor — „ich weiß, daß Sie mit der Gage, die ich Ihnen gebe, nicht leben können, vor allen Dingen nicht die erforderliche Toilette bestreiten können, schaffen Sie Sich einen reichen Liebhaber an — anders kann ich Sie nicht engagieren."

Die Theaterdirektoren, die ihren Schauspielerinnen unzulängliche Gagen bezahlen, wissen sehr wohl, daß diese dadurch auf andere Erwerbsquellen angewiesen sind. Manche genieren sich auch gar nicht, es auszusprechen.

Eine Schauspielerin, die eine mäßige, sehr mäßige Gage bezog und großen Kostümaufwand nötig hatte, rief einmal in der Not ihres Herzens: „Aber, mein Gott, wo sollte ich bei dieser Gage die Kostüme anschaffen?!" — Huldvoll lächelnd antwortete der brave Direktor: „Aber, liebes Kind, wer sagt Ihnen denn, daß Sie Ihre Kostüme von der Gage beschaffen sollen; wozu gibt es denn reiche Verehrer?" — Ein anderer Direktor engagierte junge Damen für seinen Chor, unter dem Vorgeben, sie für die Bühne ausbilden zu wollen, gegen eine Tagesgage von — 50 Pfennigen! Wieder ein anderer Direktor sagte in einem ähnlichen Falle wie in dem oben geschilderten: „Ein so hübsches Mädel, wie Sie, braucht bei dem feinen Herrenpublikum hier im Ort eigentlich gar keine Gage!" Ein Direktor schreibt an eine Agentur: „Senden Sie mir sofort ein sehr hübsches Mädel, da in der Umgegend Manöver ist" . . . u. s. w. Eine „Schauspielerin" schrieb:

„Habe mein Engagement verlassen, da kein Militär in der Stadt."

Es muß allerdings bemerkt werden, daß sich unter den Schauspielerinnen manche befinden, die tatsächlich nicht verdienen, eine höhere Gage zu erhalten. Es sind solche, die kein Talent haben oder eine höchst ungenügende Ausbildung genossen haben. Aber solche Kräfte sollte ein Direktor eben nicht engagieren, zumal es doch genug bessere gibt.

Im Herbst 1890 wurde in Berlin öffentlich konstatiert, daß eine nicht unbefähigte Schauspielerin an einem bekannten Theater mit 100 Mark monatlicher Gage angestellt wurde, daß aber die Ausgaben für Garderobe in einem Monat sich auf 1000 Mark beliefen. Das Defizit mußte eben ein „Freund" decken.

Auch die talentvollste Schauspielerin kann in den ersten Jahren ihrer Bühnenlaufbahn nicht im entferntesten von ihrer Gage leben. Sie muß einen festen finanziellen Rückhalt haben, wenn sie einigermaßen vorwärts kommen will.

Nur wenigen Künstlerinnen gelingt es, nach jahrelanger angestrengter Thätigkeit sich etwas fürs Alter zu hinterlegen. Eine eigene Pensionsanstalt ist nur an wenigen größeren Bühnen vorhanden, und zudem beginnt die Pensionsberechtigung erst mit 60 Jahren. Dagegen können die Mitglieder der Deutschen Bühnengenossenschaft sich eine Pension erwerben. Viele Theater verpflichten ihre Mitglieder kontraktlich, dieser Pensionskasse beizutreten.

Die Pensionen sind zwar bisher noch recht bescheiden bemessen, aber bei geringen Ansprüchen schützen sie doch immerhin vor Not.

Die Theaterprinzessinnen.

Die wirklichen Künstlerinnen leiden vielfach unter der Konkurrenz, die ihnen seitens solcher Schauspielerinnen bereitet wird, denen nichts weniger als künstlerische Ideale vorschweben. Außer denjenigen Damen, die sich bloß aus Liebe zur Kunst der Bühne widmen (was natürlich nicht ausschließt, daß sie danach trachten, von ihrem Beruf zu leben), gibt es nämlich auch andere, die die Bühne bloß als Mittel betrachten, um sich eine glänzende Laufbahn zu sichern, die sie als gewöhnliche Dienerinnen der Venus nicht finden würden. Diese sind der Ruin der Kunst und der Verderb aller guten Verhältnisse am Theater. Sie spielen halb oder ganz umsonst, Gage ist fast Nebensache, sie wollen bloß gesehen werden. Durch solchen Zulauf wird der gute Ruf auch der Reinen befleckt, und was eben so schlimm, ja in materieller Beziehung noch schlimmer ist, ihre Scharen überfluten die Bühnen, sie erzeugen Überfluß an Kräften. Weil sie billig sind und hübsch aussehen, erhalten sie leicht ein Engagement, und manche wirkliche Künstlerin, die ehrlich bleiben will, wird auf diese Weise überflüssig. Es ist leider bei vielen Bühnen zur erschreckenden Wahrheit geworden: der Glanz der Kostüme und Brillanten, Keckheit und skrupelfreie Talentlosigkeit triumphieren über das ernste ehrenhafte Talent.

Jene Damen „behängen ihre Scheintugend mit Diamanten und Perlen, die den zehnfachen Wert ihrer Jahresgage haben, und bekleiden sich mit Toiletten, die nur zwei Millionärssöhne bezahlen können. Den Mangel an Talent kann freilich nicht einmal der Salon Worth umhüllen,

und das Unverständnis für die eigne Kunst überstrahlt alle Juwelen. Es sind keine Künstlerinnen, keine Schauspielerinnen, sondern Theaterprinzessinnen, die das Theater als Aushängeschild für ihre Reize, die Kunst als heiliges Mittel zu heillosen Zwecken ansehen. Sie lächeln über die Lumperei, die ihnen jeden Monat der Theaterkassierer als Honorar honoris causa auszahlt, und leben auf fürstlichem Fuße. Theaterdirektoren, die diese exotischen Erscheinungen in ihrem Kunsttempel dulden, freuen sich des Luxus, den sie entfalten; denn das Auge des Publikums ruht mit Wohlgefallen darauf, und es finden sich sogar gefällige Rezensenten, die, da sie Stück und Darstellung nicht loben können, wenigstens der Toilettenpracht in Liebe gedenken und so einen Köder in die Menge werfen. Diese Theaterprinzessinnen, in denen vom alten Künstlerblute Kolombinens kein Tropfen mehr glüht, die nicht mehr im Sinne Friederike Goßmanns Vagabunden sind, sondern nur noch Dirnen, können allerdings anständigen Mädchen die Bühne verleiden. Es gehört schon der Mut eines großen Talentes und eines starken Kunsttriebes dazu, im selbstbezahlten oder gar selbstgenähten Kleidchen sich unter die aufgetakelten Schleppenträgerinnen der jeunesse dorée zu wagen und vom Direktor und der Direktrice spitze Bemerkungen über die Dürftigkeit der Toilette anzuhören." *)

Die Theaterprinzessinnen, die sich auf offener Bühne im Schmuck ihrer Schande zeigen, sind sehr dankbar, wenn wenn man auf den Schmuck, aber sehr ungnädig, wenn man auf die Schande weist.

---

*) Dr. Paul Schlenther, a. a. O. S. 42 f.

Im Juni 1901 wurde aus Hamburg berichtet, eine junge, durch ihre Schönheit und Lebensluſt bekannte Schauſpielerin, die im Alter von 22 Jahren ſtarb, habe Schmuckſachen im Werte von mehr als einer halben Million Mark hinterlaſſen. Die Pretioſen wurden auch mit allen Einzelheiten aufgeführt. Später wurde die Mitteilung dementiert, aber ſie hatte allgemein Glauben gefunden, eben weil ſolche Fälle von „Kunſt, die nach Brot geht“, ſchon oft genug vorgekommen ſind.

Dr. Schlenther*) behauptet ſogar, daß es Privattheater gibt, an denen der Direktor, der Regiſſeur, der Sekretär Rollen für Geld feil bieten. Wer am meiſten zahlt, kriegt am meiſten. Woher das Geld in dieſem Falle rührt, läßt ſich leicht erraten.

Auch unter den Sängerinnen gibt es ſolche, die umſonſt ſingen, obſchon ſie im übrigen ein üppiges Leben führen. „Dergleichen Sängerinnen, ſchreibt A. Hardenberg, können ſich in der Regel durch ihre künſtleriſche Leiſtung in einem Enſemble nicht behaupten. Sie ſuchen daher andere Wege; ſie ſingen vor allem umſonſt! Der Theaterdirektor handelt naturgemäß als Geſchäftsmann und zieht die ‚billige Sängerin‘ vor, reduziert die teure, aber gute Sängerin in der Gage oder entläßt ſie unter irgend einem Vorwande. Erreichen dieſe Scheinkünſtlerinnen durch das Umſonſtſingen noch nicht genug, ſo ſuchen ſie in intime Beziehungen zum Kapellmeiſter, Regiſſeur oder womöglich zum Direktor des Theaters zu treten und erzielen dadurch, daß ſie das Repertoir beherrſchen, und daß ſie nur in ihren günſtigſten Rollen herausgeſtellt werden, während

*) A. a. O. S. 45.

die wirkliche Künstlerin ganz unbeachtet bleibt und sich nicht nach ihrer Individualität entwickeln kann. Der betreffende Direktor erkennt infolge dieser Bevorzugung sehr oft seine Mitglieder in ihrer künstlerischen Eigenart nicht, denn der begünstigte Liebhaber der Scheinkünstlerin hat als Beamter des Direktors demselben über Leistungen der Einzelnen in den Proben Bericht zu erstatten; man kann sich denken, daß dieser Rapport nicht sehr unparteiisch ausfällt." *)

* * *

Die im vorhergehenden geschilderten Verhältnisse finden wir nicht bloß in Deutschland, sondern auch in anderen Ländern. Es seien hier aber noch einige nähere Angaben über die materiellen Verhältnisse der Schauspielerinnen in Österreich, England und Frankreich mitgeteilt.

Die Gagen in Österreich.

Daß die Verhältnisse, unter denen der größte Teil des Bühnenvolkes in Österreich lebt, oft geradezu haarsträubend sind, ist durch die „Enquete über Frauenarbeit", die in Wien vom 1. März bis 21. April 1896 abgehalten wurde, auf das überzeugendste dargetan worden. Die

*) Das Kunstproletariat der Sängerinnen. (Der Zeitgeist, Nr. 21, 1896.)

Lage der Theaterangestellten kam in der 34. Sitzung zur Sprache.

Interessante Auskünfte erteilte zunächst der Experte Herr Ernst Niedt, Oberregisseur und Vorstand des Vereins österreichischer Bühnenangehöriger. Auf die Frage, wie sich für den angehenden Kunstjünger der Übergang von der Theaterschule ins Leben gestalte, hob Niedt vor allem hervor, daß die Provinzialdirektoren nicht auf Rosen gebettet sind. Ihre Auslagen für Steuer, Regie u. s. w. sind groß, so daß der eigentliche Gagenetat ganz unglaublich niedrig ist. Deshalb sehen diese Direktoren darauf, möglichst billige Leute zu bekommen, wenn diese auch gar kein Talent besitzen. Im Frühjahr kommen die Direktoren nach Wien, sehen und hören die Leutchen in den Schulen an, und was ihnen konveniert und nicht zu teuer ist, engagieren sie für den Herbst. Die älteren Schauspieler — das sind aber nicht etwa alte Leute, für die kleine Provinzbühne ist ein Schauspieler von 40 Jahren schon ein alter Mann und ein Mädchen von 30 Jahren, wenn sie sich nicht sehr gut konserviert hat, eine alte Dame — also die älteren Schauspieler werden ausgestoßen, weil die jüngeren Kräfte billiger sind. Daß die Älteren durch die Jüngeren künstlerisch nicht ersetzt werden, tut nichts zur Sache, denn „man sieht hauptsächlich darauf, daß schöne Gesichter, junge Leute auf der Bühne erscheinen". „Diese Ausgestoßenen aber", sagte Niedt, „sinken immer tiefer und tiefer, bis sie schließlich auf der kleinsten Schmiere unterkommen und elend untergehen. Dann beschäftigen sie sich mit Blumenmachen, Körbeflechten. Manchmal stehen solche Schauspieler und Schauspielerinnen hungernd vor mir und bitten um eine Kleinigkeit, damit sie ihr bißchen

Dasein für den Augenblick fristen können. Das ist das sogenannte Komödiantenelend, das leider Gottes belächelt wird, das aber so traurig ist, daß Sie sich keinen Begriff davon machen! Ich könnte stundenlang davon erzählen!"

Das Anfangsgehalt der jungen Damen an den Provinzbühnen ist sehr verschieden, aber zumeist lächerlich niedrig. Es wird bereits als ein recht anständiges Engagement betrachtet, wenn sie 50 fl. Gage und 50 kr. oder 1 fl. Spielhonorar pro Abend bekommen; 60 bis 70 fl. sind wohl die höchste Anfangsgage. Für kleinere Fächer werden an Provinzbühnen nur 30 fl. und weniger bezahlt. Die Schauspielerinnen müssen aber die Toiletten selbst bezahlen und an Provinzbühnen sogar auch die Kostüme. Glaubt nun ein Direktor, durch Luxus einen gewissen Teil des Publikums zu interessieren, so stellt er bezüglich der Toiletten und Kostüme verhältnismäßig hohe Anforderungen, die von den Schauspielerinnen erfüllt werden müssen. „Ist der Direktor human, so wird sich eine fleißige Schauspielerin in der Weise behelfen können, daß sie aus dem Fonds von Kostümen, den doch jede mitbringen muß, sich alle möglichen Toiletten herstellt. Freilich ist sie da ein recht armseliges Geschöpf! Sie muß die ganze Zeit, die sie von Proben und Vorstellungen erübrigt, darauf verwenden, aus einem Kostüm mehrere zu machen."

Bei Besprechung dieses Punktes machte das Kommissionsmitglied Inspektor Herrdegen die Bemerkung: „Es geht die Sage, daß bei sehr viel Provinzialbühnen man in außerordentlich unanständiger Art auf die Schauspielerinnen wirkt, daß sie gewissermaßen gezwungen sind,

unmoralisch zu werden." Darauf sagte Herr Niedt: „Da kommt es sehr auf die Form an, in welcher das geschieht. Sagen wir z. B., ich bin Direktor in einer Stadt, in welcher Garnison ist, und habe die Absicht, das Publikum durch den Glanz meiner Leute heranzuziehen, namentlich das maßgebende (!) Publikum, die Kavaliere und die Lebemänner. Jeder sieht natürlich auf der Bühne wunderbare moderne Kleider lieber als altmodische. Bin ich nun ein gemeiner Kerl, so werde ich der betreffenden Schauspielerin einfach sagen: Such Dir eine Wurzen! („Wurzen" ist ein Wiener Lokalausdruck für einen zahlungsfähigen „Freund".) Wenn ich aber ein feiner Mann bin, so sage ich: Ich habe eine Rolle für Dich, die aber teuere Toiletten erfordert. Nun habe ich eine Dame, welche dieselben besitzt; Du wärst mir lieber, aber ich weiß nicht, ob Du auch die Toiletten haben kannst." — Dieses Winkes mit dem Zaunpfahl bedient sich also der Direktor, der ein „feiner" Mann ist!

Die Theateragenten sind häufig würdige Seitenstücke zu den eben geschilderten Direktoren. So erzählte eine Expertin: „Ich kenne die meisten Agenturen in Wien. Über die Behandlung der Damen will ich lieber nicht sprechen. Wenn die jungen Damen dorthin kommen, so werden sie zu allem Möglichen verleitet und es wird von allem Möglichen gesprochen." Dieselbe Expertin wies auch den Vertrag vor, den sie mit ihrem Direktor abgeschlossen hatte. Darin ist zu lesen, daß die Kontrahentin, engagiert als Schauspielerin und Sängerin, vorzugsweise für 2. Chorsopran, „für die pünktliche Erfüllung aller ihrer obliegenden Pflichten" einen Monatsgehalt von 10 fl., sage zehn Gulden ö. W. erhält. „Kontrahentin ist verpflichtet" —

es folgt nun die Aufzählung der Pflichten, die zwanzig große Druckseiten in Anspruch nimmt. In eigenen Paragraphen wird ferner bestimmt, daß sie außer den Männerkostümen alles auf eigene Kosten zu stellen hat u. s. w. Und die Rechte der Kontrahentin? Köstliche Frage! Rechte gibt ihr der Vertrag eben so gut wie gar keine, und dabei war dieser noch lange nicht der schlechteste.

Es ließe sich noch manches aus den Protokollen der Enquete mitteilen. Aber schon aus dem Angeführten geht hervor, wie traurig die Lage vieler Bühnenmitglieder auch in Österreich ist.

Die Gagen in England und in Frankreich.

In England bieten sich den angehenden Schauspielern keine günstigeren Aussichten als in Deutschland. Wie der Schauspieler W. G. Eliot in der „National Review" mitteilt, kann ein angehender Schauspieler an einem Londoner Lustspieltheater ein Engagement als Statist erhalten und, wenn er Talent hat und fleißig ist, bald auch eine kleine Sprechrolle bekommen. Seine Gage kann dann von 21 Mark auf 80 Mark wöchentlich steigen; das wäre für einen Anfänger gewiß keine schlechte Bezahlung, aber die Theatersaison dauert nur 35 bis höchstens 45 Wochen jährlich, und zudem ist ein solcher Anfang heute schwerer zu erreichen, als vor 15 oder 20 Jahren, weil sich zuviele Kräfte in den Schauspielerberuf eindrängen. Das Wanderleben in der Provinz ist zumeist trostlos. Für die weiblichen Bühnenkräfte sind die Gagen,

wie überall, im allgemeinen noch niedriger als für die Männer, aber auch hier bilden die wenigen großen Talente eine Ausnahme.

Im Juli 1901 haben sich in Bloomsbury zwei bildhübsche Schauspielerinnen, die beiden Schwestern Miß Edith und Miß Ida Yeoland vergiftet, weil es ihnen nicht gelang, eine Anstellung an einer Bühne zu finden. Die öffentliche Aufmerksamkeit wurde dadurch wieder auf die elende Lage des Schauspielerstandes in England gelenkt. Besonders schlimm sind die Verhältnisse für Schauspielerinnen, die nicht in London festen Fuß fassen können, sondern sich Wandergesellschaften in der Provinz anschließen müssen. Es ist eine traurige Wahrheit, schreibt ein Londoner Blatt, daß nur für sehr wenige Frauen, die sich der Bühne widmen, sich eine befriedigende Laufbahn eröffnet. Zu jeder gegebenen Zeit „feiert" tatsächlich mehr als die Hälfte der in dem Beruf Tätigen. Viele sind von zwölf Monaten neun ohne Engagement. Ihr Gehalt beträgt, wenn sie beschäftigt sind, durchschnittlich weniger als 60 Mark wöchentlich, so überfüllt ist der Beruf. Der Stolz und die Empfindlichkeit der armen Schwestern Yeoland war oft bemerkt worden; aber es gibt viele wie sie. Es fehlt ihnen an der nötigen Energie, sich bemerkbar zu machen, und das ist ja heutzutage für eine Künstlerin, die vorwärts kommen will, unbedingt notwendig.*)

*) Ein Schlaglicht auf die Stimmung der Schauspielerinnen wirft ein Brief von Edith Yeoland an ihre Mutter, der in ihrem Schlafzimmer gefunden wurde: „Meine liebe Mutter, Ida hat sich endlich entschieden, mit mir zu sterben. Wir sind völlig krank von diesem unermüdlichen Kampf. Elend und Unglück scheint unser Erbteil zu sein, und es ist sicherlich das Beste, was wir tun können,

Dem geringen Interesse, das die moderne englische Dramenproduktion dem Auslande einflößt, ist es zuzuschreiben, daß man von den Schauspielgrößen des Inselandes weit weniger spricht, als von denen anderer Länder. Und doch haben vornehmlich die großen Schauspielerinnen Englands es von jeher verstanden, zum mindesten im Heimatlande von sich reden zu machen. Man darf ihnen sogar nachsagen, daß sie auf ihrem Ruhmeswege die künstlerischen Interessen mit ganz besonderem Geschick den rein geschäftlichen anzupassen verstanden haben. In diesem Punkte sind sie die echten Töchter ihres Vaterlandes — sie haben es eigentlich alle, abgesehen von ihrer künstlerischen Stellung, „zu etwas gebracht", sei es durch Heirat, sei es durch Erwerb einer leitenden Stellung im englischen Theaterleben. Besonders in letzterer Beziehung muß man vor den weiblichen „stars" der englischen Bühne

---

wenn wir im Nichts Frieden suchen. Gräme Dich nicht, wir sind es nicht wert, und denke daran, daß wir weit besser fort sind. Es tut mir leid, diese Sorge über Dich bringen zu müssen .... Die Leute werden sagen, wir wären Feiglinge, brutal und verrückt und andere unzählige Sachen, aber das schadet nichts, nicht wahr? Schließlich kennt jeder seine eigenen Sorgen am besten, und weder ich noch Ida können oder wünschen unser Dasein länger zu ertragen. Wir haben nicht den Mut zum Vorwärtsdrängen.... Ida läßt bestens grüßen und bittet darum, daß Du ihr den kleinen einfachen goldenen gewundenen Ring am Finger und die lange Kette um den Hals läßt, zusammen mit dem Perlenmedaillon und der Perlenschnur. Alle unsere anderen Sachen behalte Du selbst oder gib sie fort, nach Deinem Belieben. Wenn J. B. die Sachen, die er mir gegeben hat, haben will, so soll er sie bekommen. Vater und Sydney lassen wir grüßen. Sie sollten sich glücklich fühlen, daß der Vorhang über unser Leben gefallen ist, ein Leben, das immer ein Trauerspiel gewesen wäre. Lebt wohl! Eure unglückliche Tochter Edith."

allen Respekt haben, sie sind fast durchweg Theaterdirektorinnen, oder sind es doch eine Zeitlang gewesen. Dieser Frauenberuf, in anderen Ländern noch immer eine mehr oder minder große Seltenheit, zählt zu den alltäglichen Erscheinungen im englischen Theaterwesen. Es gibt kaum eine hervorragende Londoner Schauspielerin, die nicht schon einmal einem hauptstädtischen Theater vorgestanden hätte. So berichtet der „Berliner Lokalanzeiger“: Schon als ganz jugendliche Künstlerin leitete die bekannte Schauspielerin Bancroft das Prince of Wales-Theater, um später nach ihrer Heirat auch noch das Haymarket-Theater zu übernehmen. Unter ihrer Direktion feierte die berühmte Miß Kendal ihre größten Triumphe, bis auch sie sich „selbständig machte“ und mit ihrem Gatten das Saint-James-Theater übernahm. Miß Langtry, jetzt nach ihrer Heirat eine der reichsten Frauen Englands und als weiblicher Rennstallbesitzer noch eine besondere Spezialität in der Londoner Gesellschaft, pflückte ebenfalls unter Miß Bancroft im Haymarket-Theater ihre ersten Bühnenlorbeern, verstand dann auf einer amerikanischen Tournee viel Geld zu verdienen und kam nach England zurück, um sich auf zwei Londoner Bühnen nacheinander als Direktorin zu versuchen.

In Frankreich beginnen gewöhnliche Schauspielerinnen mit 50 Fr. monatlich und erhalten nach zwei oder drei Jahren 100 bis 150 Fr. Dies genügt aber höchstens zur Bestreitung der kleinen Ausgaben. Es gibt sogar Schauspielerinnen, die mit einer Gage von 20 000 Fr. jährlich nicht auskommen.

Die Versuchungen, die an die Schauspielerinnen herantreten, sind in dem genußsüchtigen Paris womöglich noch

größer als in andern Städten. Das ist zur Genüge bekannt, und daraus machen sich die Angehörigen der Künstlerinnen auch kein Hehl.

Die Mutter einer Debütantin fragte einst: „Aber, Herr Direktor, Hand aufs Herz, hat meine Tochter wirklich Talent?" „Gewiß, gewiß!" „Denn, sehen Sie, wenn sie nicht viel Talent hätte, wäre es mir lieber, sie bliebe ein anständiges Mädchen."

Diese Mutter gab sich also keiner Täuschung hin.

„Die meisten jungen Schauspielerinnen, schrieb Heine in einem Pariser Brief, werden von Verschwendern oder reichen Parvenüs unterhalten. Die eigentlichen unterhaltenen Frauen, die sogen. femmes entretenues, empfinden dagegen die gewaltigste Sucht, sich auf dem Theater zu zeigen, eine Sucht, worin Eitelkeit und Kalkül sich vereinigen, da sie dort am besten ihre Körperlichkeit zur Schau stellen, sich den vornehmen Lüstlingen bemerkbar machen und zugleich auch vom größern Publikum bewundern lassen können. Diese Personen, die man besonders auf den kleinen Theatern spielen sieht, erhalten gewöhnlich gar keine Gage, im Gegenteil, sie bezahlen noch monatlich den Direktoren eine bestimmte Summe für die Vergünstigung, daß sie auf ihrer Bühne sich produzieren können. Man weiß daher selten hier, wo die Actrice und die Courtisane ihre Rolle wechseln, wo die Komödie aufhört und die liebe Natur wieder anfängt." *)

Verheiratete Schauspielerinnen sind zumeist weniger beliebt. Sie sind in ihren Toiletten gewöhnlich sparsamer

*) Heinrich Heines sämtliche Werke. Neue Ausgabe in zwölf Bänden. X, S. 232 f.

und vermeiden es, in irgend einer Weise Aufsehen zu erregen. Sogar in Liebesscenen auf der Bühne sind sie zurückhaltender, um ihren Gatten nicht eifersüchtig zu machen.*)

Die Truppe der Comédie française bildet eine Gesellschaft, und sociétaire derselben zu werden, bildet das höchste Ziel der französischen Schauspieler und Schauspielerinnen. Die Hauptkräfte dieses Theaters beziehen eine Gage von etwa 10 000 Fr. jährlich, die sich durch den Anteil am Gewinn bis auf 25 000 oder sogar bis auf 30 000 oder 40 000 Fr. erhöht. Diese Einnahme nimmt sich freilich immer noch gering aus gegenüber dem Gewinn der Pariser Chansonettensängerin Yvette Guilbert, die in einem Monat 25 000 Fr. verdient. Die weiblichen Mitglieder der Comédie française erhalten übrigens eine Entschädigung für ihre Toilettenausgaben (Ball- oder Gesellschaftsrobe bis zu 1200 Fr., andere Toiletten 250 bis 800 Fr., Hüte bis zu 100 Fr., Schuhe 20 bis 50 Fr.), während an den meisten anderen Theatern die Damen sich ihre Toiletten selbst bezahlen müssen, obschon die Gagen viel niedriger sind als in der Maison de Molière.

Die Mitglieder der Comédie française erhöhen ihre Einnahmen noch durch häufige Gastspiele in der Provinz. Gustav Larroumet, der Nachfolger von Francisque Sarcey in der Theaterchronik des „Temps", bedauert die fortwährenden Gastspielurlaube gerade der bedeutendsten Kunstkräfte des ersten Theaters von Frankreich. Zu keiner Jahreszeit ist das Personal der Comédie française voll-

*) Alphonse Karr, Les femmes. Paris, Calmann Lévy, 1884, S. 167 f.

zählig, immer sind einige Damen und Herren auf Reisen. Larroumet meint, das sichere Einkommen, die Pension und das Vermögen, welches ihnen bei ihrem Rücktritt ausbezahlt wird, sollten den „ersten Schauspielern Frankreichs“ eigentlich genügen.

Die subventionierten Theater in Paris fertigen die Kostüme ihres Repertoirs in ihren eigenen Ateliers an, die Operetten- und Ausstattungsbühnen wenden sich an besondere Firmen, von denen einige sich in der Phantasie auszeichnen, andere das Monopol für Charakter-Kostüme haben. Die Straßen-Toiletten der modernen Stücke müssen die Schauspieler meist selbst bezahlen. Die Comédie française aber liefert ihren Societären und Pensionären alle auf der Bühne gebrauchten Kleidungsstücke und hat dafür einen Ausgaben-Etat von 120 000 Fr. eingeführt. Die Straßen-Toiletten sind nicht immer auf der Höhe scenischer Wahrheit. Je nach den materiellen Hilfsquellen der Schauspielerinnen sieht man auf der Bühne z. B. im praktischen Leben stehende Frauen, die eine Anstellung mit 1500 Fr. suchen und sich in einer Robe für 2000 Fr. dem Publikum präsentieren.

In der Oper und im Odéon werden die Kostüme, sowie sie einmal gebraucht sind, Eigentum des Staates. Im „Français“ gehören sie ausschließlich der Vereinigung der Schauspieler. Eine neue Oper mit dem Ballettkorps und Chören, die mehrmals das Kostüm wechseln, erfordert durchschnittlich 600 Kostüme. Um diese Ausgabe etwas zu reduzieren, verwendet man die Überreste alter Kostüme. Selbst die Gaze und die leicht zerdrückbaren Stoffe sucht man wieder aufzufrischen. Jede Tänzerin hat in ihren bauschigen Röcken 15 bis 16 Meter Tarlatan, und die

nationale Musik-Akademie verbraucht von diesem Stoff jährlich 75000 Meter! Natürlich ist es auch das Bestreben der Oper, zurückgesetzte Stoffe aufzukaufen. 60000 bis 80000 Fr. werden oft in einem Vorrat von Samt oder in durchwirkten Stoffen angelegt, die in der Saison, wo sie in der Mode waren, 25 Fr. das Meter kosteten und die nun für 6 Fr. das Meter imposante Choristinnen schmücken oder die Priesterinnen der Astarte als Tanagräerinnen drapieren. Bianchini, der Chef dieser Abteilung der Oper, besitzt in seinem Bureau, in dem er die Kostüme zeichnet, eine Sammlung von 15000 Blättern mit 200000 Gravüren, die er im Laufe der Jahre gesammelt hat, und die nun nach Stoff, Zeit und Charakteren geordnet sind. Ist der Entwurf des Kostüms fertig, so gilt es, mit den Sängern und Schauspielern darüber zu verhandeln. Besonders die weiblichen „Stars" sind schwer zufrieden zu stellen. Der Chor dagegen zeigt in diesem Punkt erschreckenden Gleichmut.

Der einzige Punkt, in dem die Balletteusen Widerstand leisten, ist der Schmuck. Es ist unmöglich, die Bäuerinnen der „Korrigane" in ihren Linnengewändern und in Holzpantinen zu verhindern, sich in den Ohren Smaragden und Saphire im Wert von 25000 Fr. zu befestigen, oder es den Maurinnen des „Cid" begreiflich zu machen, daß sie sich nicht Diamantkreuze um den Hals hängen dürfen. In der Austeilung der Schuhbekleidung der Tänzerinnen herrscht jetzt eine fast militärische Disziplin. Sie müssen die alten Schuhe abgeben, ehe sie die neuen anziehen dürfen. Das ist auf die früher darin herrschende Unordnung zurückzuführen. Der Direktor der Oper sah bei seinem Eintritt mit Entsetzen, daß diese Rubrik 8000 Tanzschuhe, das

Paar zu 5 Fr. aufzählte. Er reiste nach Mailand und kaufte hier dieselben Schuhe zur Hälfte des Preises. Dann wurden vorwitzige Untersuchungen der Schränke der Tänzerinnen vorgenommen, und es stellte sich heraus, daß in einem Schrank einer Koryphäe 102 Paar neuer Schuhe einträchtig nebeneinander standen. Mit diesen trieb der Star des Balletts einen heimlichen Handel, und die Schuhe wanderten auf diese Weise aus der Musikakademie zu billigem Preis in die Musikhallen und Bühnen zweiten Ranges.*)

Die Sängerinnen in den Cafés-concerts (vulgo beuglants oder bouis-bouis genannt) sind zumeist Künstlerinnen von sehr untergeordnetem Range. Sie singen fade, läppische oder pikante Lieder und machen Sprünge, die alles andere, nur nicht ästhetisch sind. Diese Damen bekommen monatlich nur 100 bis 125 Fr., aber das ist für sie ja auch Nebensache; den Hauptgewinn schlagen sie nämlich aus den Liebhabern heraus, die sie in solchen Lokalen kennen lernen.

Die „demi-étoiles“ erhalten 50 Fr. für jede Vorstellung, und die eigentlichen Sterne (divettes, diseuses u. s. w.), die meist für 2 Monate engagiert werden, beziehen 300 bis 600 Fr. für jeden Abend.

Daß bei den Sängerinnen der Tingel-Tangel die Prostitution in üppigster Blüte steht, ist bekannt.

In den Zirkussen erhalten die Kunstreiterinnen im Durchschnitt 1000 bis 2000 Fr. monatlich, die Schulreiterinnen bis zu 3000 Fr.

---

*) Vicomte G. d'Avenel, Le mécanisme de la vie moderne. 4e Série. Paris, Armand Colin, 1902, S. 228 ff.

Bühnensterne.

Einzelne Künstlerinnen haben in neuerer Zeit außerordentlich viel Geld verdient. So hat Adelina Patti bei der Bank von England und bei Rothschild zwei Millionen Fr. hinterlegt; dabei wird der Wert des Pattischen Grundbesitzes in England auf $1^1/_2$ Millionen geschätzt. Adelina Patti gab in ihrem Scheidungsprozeß mit ihrem ersten Gatten selbst an, daß sie gleich der Jenny Lind über fünf Millionen durch ihre Gastspiele verdient hat, sie sei aber durch ihren Schwager — ihren Impresario — zu sehr betrogen und ausgebeutet und durch die Dummheit ihres Gatten, der dem Impresario hätte auf die Finger sehen sollen, um zwei Millionen benachteiligt worden, so daß sie damals nur etwas über drei Millionen als ihr eigentliches Vermögen angeben konnte.

Bezüglich der schwedischen Nachtigall Jenny Lind, welche die Patti als den Goldvogel früherer Zeit anführte, ist der Sängerin ein Irrtum unterlaufen. Jenny Lind gewann nicht in mehreren, sondern in einer einzigen Tournee in Amerika nahe an drei Millionen.

Eine Million reinen Verdienstes in drei bis vier Monaten konnte die Melba verzeichnen.

Sarah Bernhardt hatte Tourneen in Amerika, die ihr eine Million Fr. in vier Monaten eintrugen. Sie hat trotz ihrer früheren Verluste jetzt noch ein jährliches Einkommen von ca. 400 000 Fr.

Frau Judic und Frl. Granier erhalten in Paris für jeden Abend 500 Fr., während die Dejazet nicht mehr als 200 Fr. für eine Vorstellung erhielt.

Yvette Guilbert erhält für ein Gastspiel in Paris 700 Fr., in Deutschland bis 3000 Mark den Abend und zwar für 20 Minuten ihres Auftretens. Sie tritt nur 7 bis 8 Monate im Jahre auf und verdient durchschnittlich nach Abzug der Spesen 300 000 Fr. im Jahr, seitdem sie vom Theater zum Brettl ging.

Die schöne Spanierin Otero hat bei Koster und Bial in Newyork in einem Monate 20 000 Fr. erhalten, während ebendaselbst Yvette Guilbert für zwei Monate 80 000 Fr. vereinnahmte. Die Serpentintänzerin Loïe Fuller, welche vor Jahren auch einmal am Rhein, im Kölner Reichshallentheater, auftrat, bezog in Paris, wo sie sich in einem veränderten Tanzgenre bewundern ließ, 30 000 Fr. pro Monat, während Lona Barrison, die vielgenannte eine der fünf Schwestern, welche, kaum im Besitz nennenswerter Stimmmittel, lediglich durch ihre Erscheinung wirkte, in Bukarest für 20 Tage 15 000 Fr. erhielt.

Die Gigerlkönigin Menotti findet in Amerika ihre Kouplets monatlich mit 12000 Mark belohnt, Yumata Tiero ersingt mit ihren kolorierten Liedchen in derselben Zeit 5000 bis 6000 Fr. und die schönen Schwestern Leame, die auch in Köln aus den Reichshallen von ihrer „elektrischen Luftnummer" bekannt sind, erhielten 6000 Mark Gage pro Monat. Die englische Koupletsängerin Mary Loyd erhält eine Monatsgage von 8000 Mark in London, wo die Soubrette Anna Held sich mit 6000 Mark bescheidet. Die Herrendarstellerin Vesta Tilley, die in London tonangebend auf dem Gebiete der Herrenkleidermode wurde und diese Rangstellung sogar dem damaligen Prinzen von Wales, dem jetzigen König von England, streitig zu machen wußte, bezog dafür, daß sie hübsch aus-

sah, sich abends adrett bewegte und ein wenig dazu sang, 12000 Mark pro Monat.

Es ließen sich noch zahlreiche andre hohe Gagen anführen. Gerade die Varietékünstlerinnen haben heutzutage hohe Einnahmen, falls sie das Publikum anzulocken wissen. Und wie wenig gehört bei mancher Chansonette dazu, um in einem Monat vielleicht mehr zu verdienen, als eine in der Kunstwelt angesehene Primadonna in der ganzen Saison. Aber — es will verstanden sein, und schließlich eignet sich auch nicht jede Dame fürs Brettl.

VI.

Die Strafen.

Um einen großen Künstlerapparat zu leiten und um die zahlreichen Mitglieder einer Bühne zur pünktlichen Erfüllung ihrer Pflichten anzuhalten, ist der Erlaß von Strafvorschriften nicht zu vermeiden. Jedoch ist es selbstverständlich, daß sie gerade bei Künstlern mit Vorsicht angewendet werden sollen.

Die Strafen, die je nach dem Grade des Vergehens normiert sind, beginnen fast immer mit Beträgen in Höhe von 50 Pf. für gewöhnliche Ordnungswidrigkeiten, wie lautes Sprechen hinter der Bühne während der Proben und Vorstellungen und zu spätes Eintreffen zu den Proben u. s. w., und steigen bis zur Höhe einer Monatsgage. Eine solche Ordnungsstrafe kann z. B. über ein Mitglied verhängt werden, das durch Nichterscheinen eine Vorstellung unmöglich gemacht hat, wenn es das Weichbild der Stadt ohne Erlaubnis des Bühnenvorstandes verlassen hat und nicht rechtzeitig zurückgekehrt ist. Eine halbe Monatsgage darf dem Mitgliede in Abzug gebracht werden, wenn es, ohne den nötigen Urlaub nachgesucht und erhalten zu haben, sich aus der Stadt entfernt.

So hart die Höhe einiger Strafen im ersten Augenblick erscheinen mag, so bedenke man doch, welch ein pekuniärer Verlust der Direktion entsteht und welche Enttäuschung und Unbequemlichkeit dem Publikum durch den Ausfall einer Vorstellung oder die Änderung des Spielplans in letzter Stunde bereitet wird. Die eingezogenen Strafbeträge fließen übrigens nur selten in die Kasse der Direktion, sondern entweder, falls das Theater einen Pensionsfond besitzt, in diesen, andernfalls in die Kasse des Pensionsfonds der Bühnengenossenschaft. In einzelnen Fällen werden auch wohl die Strafen erlassen, wenn die betreffenden Mitglieder sich stets ordnungsmäßig geführt haben; die Inkulpaten kommen dann mit einer einfachen Verwarnung davon. Es kann ja schließlich jedem passieren, daß er den rechten Zug versäumt, und wenn kein böser Wille vorlag, wird es sich empfehlen, ein Auge zuzudrücken.

Am 10. Februar 1896 sagte Abg. Reißhaus im Reichstag: „Es ist unerhört, in welcher Weise einzelne Theaterdirektoren kraft der Theaterordnung und der üblichen Kontrakte mit einer Machtvollkommenheit ausgestattet werden. Jeder Beschreibung spottet es, wie einzelne diese Macht ausnützen; namentlich sind es die Schauspielerinnen, welche zu außerordentlichen Leistungen veranlaßt werden. Diese Leistungen sind derart, daß ich selbige nicht einmal hier im hohen Hause nennen mag. Einige kleine Beispiele, die weniger dezent, will ich auch hier anführen — den Namen des betreffenden Theaterdirektors sowie den Namen der Schauspielerin will ich nicht nennen. In dem mir zugesandten Bericht heißt es:

Ein Fräulein — hier folgt der Name — W. ist bis

zum 1. Mai 1895 engagiert. Der Direktor will sie im Januar gewiß los sein, um eine andere Dame nach Amsterdam mitzunehmen. Er sagt zum Regisseur — folgt Namen —: schikanieren Sie doch das Frauenzimmer ein bißchen! Dieser lehnt das ab, und nun tut er — der Direktor — es auf der Probe in der infamsten Weise, bis sie widerspricht, worauf er aufspringt mit den Worten: Sie haben widersprochen, Sie sind entlassen, verlassen Sie die Probe! Er zieht ihr von 165 Mark Monatsgage 140 Mark für Strafen ab und läßt sie in Halle a. S. sitzen. Da sie kein Geld hat,

— schreibt der Schauspieler, ein Kollege von dieser Dame — kann sie nicht klagen, und was ist weiter aus ihr geworden? —

Er macht dahinter einen Gedankenstrich — das Übrige kann man sich ja selbst vorstellen. (Hört! hört!) Hier wird ein zweiter Fall angeführt von demselben Theaterdirektor; aber das Fräulein hatte das nötige Geld, konnte klagen und hat schließlich gewonnen."*)

Abg. Reißhaus wies auch auf die 42 Paragraphen zählende „Theater- und Hausordnung" des Residenztheaters in Wiesbaden hin, die, wie er sagte, wohl verdient, an den Schandpfahl der Öffentlichkeit genagelt zu werden. Es heißt in § 4:

„Leichtere Überschreitungen dieser Hausordnung werden entweder mit Rügen oder mit den dafür festgesetzten Geldstrafen geahndet. Derartige wiederholte Übertretungen gelten als Widersetzlichkeit. Diese, gleichwie Vertragsverletzung und Kontraktbruch, haben, falls die Direktion es nicht bei Geldstrafe bis zur

*) 1895/96, 36. Sitzung, Stenogr. Bericht S. 859 f.

Höhe eines Monatseinkommens bewenden läßt, sofortige Entlassung ohne Anspruch auf fernere Gage, Spielhonorar und Benefizeinnahme zur Folge."

Im § 10 wird gesagt:

„Wegen symbolischer oder gar tätlicher Beleidigung kann sofortige Entlassung erfolgen, sofern die Direktion es nicht bei einer Geldstrafe bis zur Höhe einer Monatsgage bewenden läßt."

Ferner verdient bemerkt zu werden, „daß in dieser Theater- und Hausordnung in 13 Fällen Entlassung angedroht ist, in 8 Fällen der Verlust der Monatsgage, in 3 Fällen der halben Monatsgage, des Viertels ebenfalls in 3 Fällen, des Drittels in einem Falle. Geldstrafen sind in 62 Fällen angedroht in der Mindesthöhe von 157 bis 859 Mark, und dann noch in 3 Fällen Schadenersatz. Ja, wenn dies Muster einer modernen Sklavenordnung nicht abgeliefert wird, muß der Betreffende beim Abgange 3 Mark von seiner letzten Monatsgage dafür zahlen".

Es ist sehr gut, daß die Öffentlichkeit über derartige Hausordnungen aufgeklärt wird, denn das ist das beste Mittel, um die Theaterdirektoren zu veranlassen, ihre Reglements etwas humaner zu gestalten.

VII.

Die Bekämpfung der Mißstände.

Es fehlt nicht an begabten und strebsamen Schauspielerinnen, aber sie haben zu sehr unter der Ungunst der Verhältnisse zu leiden. Es ist ihnen nur selten möglich, ihre Kostüme nach ihrer Gage einzurichten, weil sie sonst von weniger talentierten Kolleginnen übertrumpft werden. Der Andrang zum Theater ist eben zu groß.

Ob durch die Zulassung der Frauen zu den meisten gewerblichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Berufen der Andrang zum Bühnenberuf verringert werden wird, ist noch sehr fraglich, denn dadurch, daß den Mädchen die höhere Bildung erleichtert wird, mehren sich auch diejenigen Kräfte, unter denen sich so viele zur Bühne hingezogen fühlen.

Aber es wäre doch möglich, die anderen Mißstände ganz oder wenigstens zum größten Teil zu beseitigen. Den Übelständen im modernen Theaterwesen, unter denen, wie wir gesehen haben, besonders die weiblichen Mitglieder zu leiden haben, kann einerseits durch die Gesetzgebung (Einschränkung der Theatergewerbefreiheit, Forderung gewisser finanzieller, künstlerischer und sittlicher Garantien

bei der Konzessionserteilung, Überwachung des Agenten- und Kontraktwesens u. s. w.), wie durch Selbsthülfe (Berufsorganisation) entgegengetreten werden. Auch kann durch die Fürsorge der städtischen Verwaltungen die Lage der Künstler bedeutend verbessert werden.

Die Gesetzgebung.

„Sozialpolitisch", sagt Dr. Burckhardt, „ist der Schauspielerproletarier schlechter daran als der Arbeiterproletarier, denn wir haben Gewerbeordnungen, Fabrikordnungen, Arbeiterschutzgesetze u. s. w., aber wir haben keine staatliche Theatergesetzgebung, und was sich etwa gelegentlich so nennt, ist vorn Feuer- und Sicherheits-Polizei — und hinten Zensur. Eine vernünftige Theatergesetzgebung aber liegt nicht nur im Interesse der Humanität und der Kunst, sie liegt auch im eigensten Interesse des Staates, denn sie allein vermag von dem Anschlusse an die gefürchtete Sozialdemokratie eine Klasse von Besitzlosen abzuhalten, deren besonderer Anlage zum Demagogentum schon der alte Tacitus sein Kompliment gemacht hat." *)

Daß die Behörden nur solchen Schauspielunternehmern die Konzession erteilen, die auch die nötigen finanziellen Mittel besitzen, ist eigentlich selbstverständlich. Allein diese Maßregel kann den Ruin des einen oder andern ungünstigen oder ungesunden Unternehmens nicht verhindern.

---

*) Das Recht der Schauspieler. S. 56.

Eine Zirkularverfügung des Ministers des Innern vom 5. März 1893 betrifft die Überwachung der Tätigkeit der Theaterunternehmer. Übelstände, die sich im Geschäftsbetriebe dieser Unternehmer gezeigt haben, ließen es geboten erscheinen, bei Erteilung von derartigen Konzessionen mit besonderer Vorsicht zu Werke zu gehen. Die Schwierigkeit, die artistische, sittliche und finanzielle Zuverlässigkeit der Antragsteller in ausreichender Weise zu prüfen, sei unverkennbar. Könnten bezügliche Bedenken in anderer Weise nicht erledigt werden, so empfehle es sich, vor Erteilung der Konzession den Vorstand eines der beiden Vereine, bei denen vorzugsweise eine Kenntnis der einschlagenden Verhältnisse vorausgesetzt werden kann, des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, um Auskunft zu ersuchen.

Durch die Novelle zur Gewerbeordnung vom 6. August 1896 ist wenigstens teilweise eine Reform des Theatergewerbepolizeirechts vorgenommen worden. Darnach wird die Schauspielkonzession nur noch für ein bestimmtes Unternehmen gegeben. Bei Domizilwechsel ist eine neue Konzession erforderlich. Ferner wird die Konzession nur noch für die beantragten Darstellungskategorien erteilt, und der Konzessionssucher muß den Besitz der zu dem beabsichtigten Schauspielunternehmen nötigen Mittel nachweisen. Letztere Bestimmung ist aber nicht ausreichend, um die Bühnenmitglieder vor Gageverlusten zu schützen, da der Konzessionssucher sich nicht über das Eigentum der erforderlichen Mittel auszuweisen braucht und er stets der Gefahr späterer Verluste ausgesetzt bleibt. Eine wirkliche Sicherheit würde nur die Verpflichtung zur Hinterlegung einer ausreichenden Kaution bieten, aus der in erster Linie die Gagenansprüche

des Bühnenpersonals zu befriedigen wären. Diese Bestimmung hat denn auch Dr. Burckhard in seinem Theatergesetzentwurf aufgenommen. Man macht gegen dieselbe zwar das Bedenken geltend, daß dadurch der Kreis der zum Theaterbetrieb geeigneten Personen allzu sehr eingeschränkt würde*). Dieses Bedenken kann jedoch nicht als ausschlaggebend betrachtet werden, da es nur wünschenswert wäre, daß diejenigen Konzessionssucher ausgeschlossen werden, die nicht einmal die nötigen Mittel für die Auszahlung der Gagen während einiger Monate oder einer Saison hinterlegen können.

Trotz der staatlichen Überwachung kommen jetzt immer noch Fälle vor, in denen ein Theaterdirektor seine Zahlungen einstellt oder durchbrennt, so daß dann die Mitglieder völlig mittellos dastehen. Hier kann nur ein Theatergesetz helfen, wie man es in Österreich zustande zu bringen sucht, wo allerdings die Theaterverhältnisse noch ungesunder sind als in Deutschland, ein Theatergesetz, das den Bühnenleiter zu einer Kautionsstellung in ungefährem Betrage einiger Monatsgagen für das gesamte Personal verpflichtet.

In der Sitzung des österreichischen Abgeordnetenhauses vom 26. März 1901 haben die Abgeordneten Dr. Ofner und Genossen einen Antrag eingebracht, der die Regelung der Theaterzensur, der Theaterkonzession und der Theaterverträge bezweckt. Die Wiener Reichswehr berichtet darüber u. a.:

---

*) Theaterrecht, im Handwörterbuch der Staatswissenschaften von Conrad, Elster, Lexis und Loening. 2. Supplementband. Jena, Gustav Fischer, 1897. S. 891.

Eine sehr genaue Regelung erfahren in dem Entwurfe die Theaterverträge. Die sogenannten „Korsarenbriefe" würden, wenn der Ofnersche Entwurf Gesetzeskraft erlangt, aufgehört haben. „Bestimmungen, durch welche dem Unternehmer das Recht eingeräumt wird, nach Ablauf einer bestimmten Zeit einseitig den Vertrag für gelöst oder für verlängert zu erklären, gelten als nicht beigesetzt, wenn nicht auch dem Mitgliede ein gleiches Kündigungs- oder Prolongationsrecht eingeräumt ist (§ 29). Dasselbe gilt von der Vereinbarung, daß Mitglieder sich bereits vor Beginn der Spielzeit zu Proben zur Verfügung stellen müssen, falls nicht mindestens die Hälfte der dieser Zeit entsprechenden Quote ihrer fixen Jahresbezüge hierfür zugestanden ist" (§ 30). Des weiteren wird dem Unternehmer die Möglichkeit benommen, eine Vereinbarung dem Vertrage beizufügen, „einen Engagementsvertrag wegen künstlerischer Unfähigkeit des Mitgliedes für aufgelöst zu erklären" (§ 33). Gegen das Kartell der Direktoren, die dem Deutschen Bühnenverein angehören, richtet sich § 35: „Vereinbarungen zwischen Theaterunternehmern, durch welche sich diese verpflichten, Mitglieder, welche bei einer Theaterunternehmung kontraktbrüchig wurden, nicht zu engagieren oder nicht auftreten zu lassen, sind ungültig. Doch wird jeder Theaterunternehmer, welcher einen an einer anderen inländischen Bühne kontraktbrüchig gewordenen darstellenden Künstler (Musiker) in Kenntnis dieses Umstandes während der Dauer der früheren Verpflichtungen auftreten läßt, für dessen etwaige Verpflichtung zu einer Konventionalstrafe solidarisch mit haftbar."

Auch die Einflußnahme der Theateragenturen auf Künstlerengagements erfährt wesentliche Einschrän-

kungen. Vereinbarungen zwischen darstellenden Künstlern einerseits, Theaterunternehmern, Theateragenten und ihren Mittelspersonen andererseits, durch welche sich erstere verpflichten, Engagements nur unter Vermittelung der letzteren abzuschließen, sind nur für die Zeit von sechs Monaten gültig. Vereinbarungen zwischen darstellenden Künstlern einerseits und Theaterunternehmern, Theateragenten und ihren Mittelspersonen andererseits, durch welche sich erstere verpflichten, unter dem Titel einer Vermittelungsgebühr oder unter irgend einem anderen Titel von allen künftigen Engagements Abgaben an letztere zu zahlen, sind ungültig. Vereinbarungen, durch welche von einem bestimmten Engagement Honorarbeträge zugesichert werden, welche in ihrer Gesamtheit fünf Prozent des ersten fixen Jahresbezuges und des garantierten Spielhonorars des ersten Jahres, oder bei künftigen Verträgen oder bei Gastspielen fünf Prozent des fixen Honorars, beziehungsweise fünf Prozent der voraussichtlichen Höhe des faktischen Honorars übersteigen, sind hinsichtlich der zugesagten Mehrleistung ungültig.

Es ist dringend zu wünschen, daß die österreichischen Volksvertreter sich die Zeit nehmen, über diese Vorlage zu beraten und sie, ihrem humanen Geist entsprechend, zum Gesetz zu erheben. Denn dann wäre Aussicht vorhanden, daß man auch in Deutschland daranginge, das Los der Theaterhaussklaven zu erleichtern.

Die im Anhang mitgeteilten Vorschriften für Theateragenten im Deutschen Reich sind gewiß schon ein dankenswerter Schritt zur Besserung der Verhältnisse. Aber die hauptsächlichsten Klagen richten sich gegen die Höhe der Gebühren und gegen den Einfluß der Theateragenten

überhaupt. Die sich aus letzterem Umstande ergebenden Mißstände könnten nur dadurch beseitigt werden, daß die Theaterdirektoren die Mitglieder möglichst direkt zu engagieren suchten oder eine Vereinsagentur gründeten.

Auf die Höhe der Gebühren hat die Landes-Zentralbehörde leider keinen Einfluß. In dem ersten Entwurf der Vorschriften war eine Bestimmung enthalten, daß die Theateragenten eine Gebühr nur von den Theaterunternehmern erheben dürften. Man ist aber davon abgegangen, da man sich überzeugt hat, daß die Unternehmer doch einfach die Gebühren durch Kürzung des Gehalts auf die Mitglieder abwälzen würden. Das Gleiche würde eintreten, wenn dem Theaterunternehmer die Hälfte der Gebühren auferlegt würde. Eine Besserung ist jedoch schon jetzt insofern zu verzeichnen, als der Bühnenverein, dem die größten Bühnen Deutschlands angehören, beschlossen hat, seine Mitglieder zu verpflichten, nur mit solchen Agenten in Geschäftsverbindung zu treten, die den von der Bühnengenossenschaft aufgestellten Tarif angenommen haben.

Ferner kann ein Mitglied, das durch einen Agenten übervorteilt worden ist, die Hülfe des Gerichts in Anspruch nehmen und auf Grund des § 655 bezw. § 138 des Bürgerlichen Gesetzbuches eine angemessene Herabsetzung der Gebühren oder eine Entbindung von seinen Verpflichtungen verlangen.*)

---

*) § 655 B.G.B. lautet: „Ist für den Nachweis der Gelegenheit zum Abschluß eines Dienstvertrages oder für die Vermittelung eines solchen Vertrags ein unverhältnismäßig hoher Mäklerlohn vereinbart worden, so kann er auf Antrag des Schuldners durch Urteil auf den angemessenen Betrag herabgesetzt werden. Nach der Entrichtung des Lohnes ist die Herabsetzung ausgeschlossen."

Was die Beschaffung der Kostüme durch die Schauspielerinnen selbst betrifft, so bemerkt Privatdozent Dr. Opet*) mit Recht: „Innere Berechtigung kann dieser Belastung der weiblichen Bühnenmitglieder nicht zugesprochen werden. Liefert der Unternehmer alles übrige Material für die Ermöglichung des Gewerbebetriebs auf seine Kosten, so müßte er auch zur Lieferung der dem gleichen Zweck dienenden Frauenkleidung verbunden sein oder, wenn einem solchen Verlangen unüberwindliche Schwierigkeiten technischer Art entgegenstehen sollten, den Schauspielerinnen der notwendigen Garderobebeschaffung entsprechende Gehaltszuschüsse leisten."

Dr. Marwitz**) weist darauf hin, daß die einer Künstlerin auferlegte Verpflichtung zur Anschaffung von Kostümen, deren Kosten in keinem Verhältnis zu ihren Bezügen stehen, oder die Verpflichtung, durch Unsittlichkeiten Theaterbesucher anzulocken, gegen die guten Sitten verstößt und demnach ungültig ist. Er sagt: „Niemals kann der Unternehmer den Schauspieler durch einzelne

---

§ 138 B.G.B. lautet: „Ein Rechtsgeschäft, das gegen die guten Sitten verstößt, ist nichtig. Nichtig ist insbesondere ein Rechtsgeschäft, durch das jemand unter Ausbeutung der Notlage, des Leichtsinns oder der Unerfahrenheit eines Anderen sich oder einem Dritten für eine Leistung Vermögensvorteile versprechen oder gewähren läßt, welche den Wert der Leistung dergestalt übersteigen, daß den Umständen nach die Vermögensvorteile in auffälligem Mißverhältnisse zu der Leistung stehen."

*) Theaterrecht, a. a. O. S. 894.

**) Der Bühnenengagementsvertrag. Ein Handbuch für Juristen und Laien. Unter Berücksichtigung der Rechtsprechung des Bühnenschiedsgerichts. Von Dr. Bruno Marwitz, Rechtsanwalt beim königl. Landgericht I zu Berlin. Berlin, R. L. Prager, 1902. S. 41, 86.

Weisungen oder durch die Aufstellung des Spielplanes zu Ausgaben zwingen, die in einem auffallenden Mißverhältnisse zu seinen Bezügen stehen. Verträge sind auszulegen, wie Treue und Glauben es erfordern; der Schauspieler schließt den Engagementsvertrag unter der Voraussetzung, daß er für seine Thätigkeit eine entsprechende Vergütung erhält; sie kann ihm durch einseitige Verfügungen des Unternehmers nicht übermäßig gekürzt oder gar ganz genommen werden. Der Schauspieler kann daher die Befolgung solcher Weisungen und sogar die Übernahme der Rolle selbst ablehnen. Unter Umständen*) kann, wenn es von vornherein klar ist, daß die für die Garderobe zu machenden Aufwendungen in keinem Verhältnis zu den Bezügen stehen — und dies ist bei Schauspielerinnen nicht selten der Fall —, der ganze Vertrag als unsittlich gemäß § 138 B.G.B. für nichtig erklärt werden."**)

Daß ein solcher Prozeß angeblich noch nie geführt worden ist***), beweist nur, wie wenig die Künstlerinnen ihre Rechte zu wahren wissen. Übrigens ist in Frankreich ein solcher Rechtsstreit mit Erfolg ausgefochten worden.†)

Es ist nicht zu zweifeln, daß ein deutsches Gericht zu gunsten einer in dieser Lage klagenden Schauspielerin erkennen würde. Allein wenn der ganze Vertrag aufgehoben

---

*) G. Cohn in der Kritischen Vierteljahrsschrift Bd. 40, S. 565 will für Novizen eine Ausnahme machen.

**) Opet, Deutsches Theaterrecht, Berlin 1897, S. 187 f. Rosenstock, Bürgerliches Gesetzbuch und Theaterrecht, Berlin 1900, S. 23. Constant, Code des Théâtres, Paris 1882, S. 330. Dubosc et Goujon, L'Engagement théâtral, Paris 1889.

***) Deutsche Bühnengenossenschaft 1896. S. 227.

†) Vgl. Constant, a. a. O.

würde, so wäre der Künstlerin in den meisten Fällen noch nicht geholfen. Auch wenn nur die Bestimmung betreffend die Kostüme für nichtig erklärt würde, hätte die Schauspielerin doch sicher die Kündigung seitens ihres Direktors zu erwarten.

Aus dieser Notlage kann nur ein neues Theatergesetz die Künstlerinnen retten. Dieses Gesetz müßte nicht bloß das bisherige Theaterrecht kodifizieren, sondern es auch nach den Bedürfnissen der Neuzeit gestalten.

Der Deutsche Bühnenverein hat eine Kommission beauftragt, das Material für ein neues Theatergesetz zu sammeln und dem Reichskanzler einen Entwurf zu unterbreiten. Zu den Beratungen der Kommission sollen auch Delegierte der Bühnengenossenschaft zugezogen werden.

Die Bühnendirektoren wünschen vor allem, daß die Bedingungen für Erteilung einer Konzession verschärft werden und daß eine strengere Prüfung der artistischen Befähigung stattfinde.*) Man will auch gewisse Garantien für die finanzielle Befähigung zugeben, aber im übrigen werden die Theaterdirektoren wenig geneigt sein, auf die Macht, die sie bisher in Händen hatten, zu verzichten. Demgegenüber wird es Sache der Genossenschaft sein, dafür einzutreten, daß die Rechte der Bühnenmitglieder in ausreichendem Maße gewahrt werden.

Bisher hatten die Mitglieder nur Pflichten, aber beinahe keine Rechte. Hier muß jedenfalls eine Änderung eintreten, wie sie sich für die Angehörigen eines liberalen Berufes geziemt. Um nur einen Punkt zu erwähnen, so

*) Protokoll der 30. Generalversammlung der Mitglieder des Deutschen Bühnenvereins (4. Juni 1902 zu Straßburg i. E.). Berlin, Otto Elsner, 1902, S. 7.

muß jedenfalls das früher erwähnte „Kaltstellen" eines Mitgliedes aus böswilliger Absicht untersagt werden.

Privatdozent Dr. Opet*) bemerkt mit Recht, es könne keinem Zweifel unterliegen, daß so wie dem Schriftsteller außer dem Anspruch auf das zugesagte Honorar auch das Recht zusteht, vom Verleger Druck und Vertrieb des Schriftwerkes zu verlangen, dem Bühnenmitglied die Befugnis zuzuerkennen ist, während der Vertragsdauer angemessene Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten vom Unternehmer geboten zu erhalten, umsomehr, als ihm die üblichen Vertragsbedingungen bei hoher Konventionalstrafe das Auftreten auf einer andern Bühne als der seines Prinzipals während der Kontraktzeit untersagen. Bisher hat die deutsche Gerichtspraxis dem Anspruch der Künstler auf Beschäftigung meist die Anerkennung versagt. Um diesem Zustand ein Ende zu bereiten, hat Dr. Burckhard in seinen Theatergesetzentwurf eine Bestimmung aufgenommen, wonach dem während eines gewissen längeren Zeitraumes gar nicht oder nicht angemessen beschäftigten Bühnenmitgliede die Befugnis zum Rücktritt vom Vertrage eingeräumt wird. Wenn diese Bestimmung Gesetz würde, wären die aus Schikane vorgenommenen Kaltstellungen wohl nicht mehr zu befürchten.

Der neue Bühnenkontrakt.

Der neue Entwurf für Anstellungsverträge, den die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger dem vom

*) Theaterrecht, a. a. O. S. 892.

Deutschen Bühnenverein (Direktorenkartell) dekretierten und allgemein zur Verwendung kommenden entgegengestellt hat, ist von zwei größeren unabhängigen Bühnen und 16 Sommertheatern bereits eingeführt worden. Die ersteren sind das Hamburger „Deutsche Schauspielhaus" des Herrn Baron von Berger und das Wiesbadener Residenztheater des Herrn Dr. phil. Hermann Rauch. Der neue, nach der Meinung des Bühnenvereins unannehmbare Vertrag unterscheidet sich von dem alten im wesentlichen darin, daß er den ominösen „Probemonat" mit seinen die materielle und sittliche Existenz ständig bedrohenden Wirkungen beseitigt, an Stelle des einseitigen das gegenseitige Kündigungsrecht setzt, den Bühnenleiter die Stellenvermittelungsgebühren zur Hälfte mittragen läßt und ihn zur Lieferung der historischen Kostüme auch an die weiblichen Darsteller verpflichtet.

Einen weiteren, höchst beachtenswerten Schritt hat der Wiesbadener Bühnenleiter Herr Dr. Rauch unternommen, indem er behufs Regelung der Hausgesetzfrage einen von seinem Personal gewählten Ausschuß berief und ihn mit der Ausarbeitung einer eigenen Disziplinar-Hausordnung betraute. Dieser Ausschuß soll außerdem als dauerndes, jedes Jahr neu zu wählendes Organ die präzise Ausführung der Hausordnungsbestimmungen überwachen und wird in allen streitigen Fällen Entscheidungen zu treffen haben.*)

---

*) Ein Schauspieler-Schiedsgericht nach dem Muster des Schillertheaters in Berlin wurde auch am Residenztheater in Köln durch Direktor Hasemann eingesetzt. Das Schiedsgericht, das aus fünf Mitgliedern besteht, von denen jedoch keiner Regisseur oder

Im Hinblick auf die in Zukunft noch zu erwartenden öffentlichen Erörterungen über die Rechtsverhältnisse der deutschen Bühnenmitglieder dürfte dieses anerkennenswerte Beispiel in maßgebenden Kreisen nicht übersehen werden.

Das Vertragsformular des Deutschen Bühnenvereins war früher für alle Mitglieder vorgeschrieben; jetzt ist es nur noch in einem Punkte obligatorisch (Kontraktbruch), aber es ist doch noch allgemein in Anwendung. Auf der am 4. Juni 1902 in Straßburg abgehaltenen Generalversammlung des Bühnenvereins haben mehrere Direktoren selbst zugegeben, daß das jetzige Vertragsformular mit dem Bürgerlichen Gesetzbuch nicht mehr in Einklang steht.*) Bis jetzt hat man aber noch kein neues Formular ausgearbeitet. Dagegen teilt Dr. Marwitz in dem Anhang seines Werkes „Der Bühnenengagementsvertrag" ein Formular mit, das jedenfalls schon eine bedeutende Verbesserung gegenüber den bis jetzt üblichen Verträgen bedeuten würde.

Kapellmeister sein darf, entscheidet über etwa zu verhängende Ordnungsstrafen und vermittelt bei Differenzen zwischen Direktion und Mitgliedern. In dem Schiedsgericht sind auch Chor und Orchester durch je ein Mitglied vertreten.

*) Direktor Bittong-Hamburg: „Unser Formular, das eine Ungeheuerlichkeit ist und so oft als Sklavereivertrag bezeichnet wird" (Protokoll S. 33).

Stadttheater in Regie. — Die Verlängerung der Saison.

Durch Stipendien und Stiftungen könnte zwar den jungen Schauspielerinnen, deren Talent durch Prüfung erwiesen ist, das Studium auf ehrbare Weise ermöglicht werden, aber damit allein wäre ihnen nicht geholfen, solange die Theaterdirektoren die Gagen zu drücken suchen. Dieses wird aber immer dann der Fall sein, wenn der Direktor für seine eigene Rechnung arbeitet.

Man kann deshalb, wie schon Gustav Freytag und Eduard Devrient es getan haben, jeder wahrhaft national gesinnten Stadt nur raten, die wichtigste Kunstanstalt einem geeigneten Manne in Regie zu geben, nicht aber sie zu verpachten. Nötigenfalls soll sie auch ein Opfer bringen, aber dies wird in vielen Fällen nicht nötig sein, denn gut geführt, umsichtig und konsequent geleitet bringen die Theater beinahe soviel ein, wie sie kosten. In vielen Städten könnte auch die Spielzeit um ein paar Monate verlängert werden. Dadurch würde die wirtschaftliche Lage der Künstler schon bedeutend verbessert werden. Ein Direktor, der für seine eigene Rechnung spielt, begnügt sich mit einer kurzen Saison, weil nach der Hauptsaison oft nur noch die Kosten gedeckt werden, es ihm aber hauptsächlich auf einen pekuniären Erfolg ankommt.

Bei den meisten Theatern besteht eine Theater-Deputation oder -Kommission, allein diese kümmert sich in der Regel nicht um die Gagenverhältnisse der Künstler. Und doch wäre es gerade ihre Pflicht, ein Augenmerk hierauf zu richten. Da, wo das Theater ein

städtisches Institut ist, sollte die Stadtverwaltung dafür Sorge tragen, daß der Theaterdirektor auskömmliche Gagen zahlt.

Was die Mittelstädte, in denen die Theatersaison nicht über 6 Monate dauert, und die Kleinstädte, in denen sie kaum 2 bis 3 Monate dauern kann, betrifft, so kann auch für die an solchen Bühnen wirkenden Künstler die Spielzeit resp. Kontraktdauer verlängert werden und zwar durch einen Modus, den der Schauspieler Otto Norbert-Berditsch in einem darauf bezüglichen Schriftchen*) durch folgende zwei Beispiele erläutert.

Der Direktor des fürstlichen Theaters in Sigmaringen (5000 Einwohner), welcher mit kleiner Subvention dort nur 6 bis 8 Wochen spielt, hat für sein Unternehmen (Vereinigung der Stadttheater Kempten, Kaufbeuren, Tübingen) eine Spielzeit von über 8 Monaten, bei Gagen, wie sie an Saisontheatern der Mittelstädte gezahlt werden. Auch in künstlerischer Beziehung steht das Unternehmen keinem dieser Saisontheater nach, und geschäftlich prosperiert es glänzend.

Als Beispiel für Verlängerung der Spielzeit an sechsmonatlichen Saisontheatern wird auch die Kombination Gera-Annaberg angeführt, durch die eine Saisondauer von 8 Monaten geschaffen ist.

Die Vereinigung mehrerer Theater zu einem Unternehmen und zwar in der Weise, daß der Reihe nach in jeder Stadt eine Theatersaison von entsprechender Dauer absolviert wird, ermöglicht also eine längere Spielzeit.

---

*) Die wirtschaftliche Lage der Mitglieder von Saisontheatern. Berlin, Otto Dreyer. 1898. S. 6 f.

Der geschäftliche Erfolg und die anständige künstlerische Basis eines solchen Unternehmens wird nun hauptsächlich von den städtischen Behörden abhängen, indem sie sich — wie es bei den Unternehmen Sigmaringen und Gera der Fall — mit einer verhältnismäßig kurzen Spielzeit begnügen und trotz der langen Pause in der Zwischenzeit ihr Theater keinem anderen Unternehmer überlassen.

Theaterunternehmungen wie Sigmaringen und Gera könnten auf dieser Basis ihre Spielzeit sogar leicht auf 9 bis 10 Monate ausdehnen, ohne daß eine Schwächung des Reingewinnes erfolgt.

Haben diese beiden Beispiele den Modus gezeigt, wie selbst in kleinen Städten mit geringen Mitteln das Theater künstlerisch gehoben und die wirtschaftliche Lage der Mitglieder durch längere Kontraktdauer gebessert werden kann, so soll im Gegensatz hierzu nicht unerwähnt bleiben, daß die Vereinigung mehrerer Theater zu einem Unternehmen, wenn dasselbe an allen diesen Bühnen gleichzeitig spielt, nicht den gleichen Erfolg erzielt. Ein Beispiel dafür ist die Kombination der Theater Nürnberg—Bamberg—Fürth—Erlangen. Trotz der Größe Nürnbergs und der Bedeutung der Städte Bamberg, Fürth und Erlangen ist den Mitgliedern nur eine $7^1/_2$monatliche Kontraktdauer gewährt, und auch in künstlerischer Beziehung erweist sich eine solche Kombination nicht sonderlich fördernd. Wer hat noch nicht Klagen von Nürnberger Bühnenmitgliedern über mangelhafte Proben gehört? Wo soll auch bei diesen permanenten Reisen Zeit und Ruhe für ausreichende Proben herkommen?

Eine Betätigung städtischer Behörden in der angedeuteten Weise würde also nicht nur eine Besserung der

wirtschaftlichen Lage der Bühnenmitglieder bedeuten, sie würde auch die Interessen der Kunst im weitesten Sinne fördern. Eine größere Stabilität des Personals wäre die Folge, welche auf ein künstlerisches Zusammenspiel eine — nur zu oft unterschätzte — günstige Wirkung übt. Dieser behördliche Schutz würde auch die Ausrottung der fragwürdigen Theaterunternehmungen bedeuten und eine wirksame Ergänzung der Errungenschaften bilden, welche von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger in der Frage des Konzessionswesens erzielt wurden.

Zuschüsse an Künstlerinnen.

In manchen Städten pflegen gutsituierte Gönner dem Theater Zuschüsse zu zahlen, so z. B. in Straßburg i. E. der Statthalter, in Essen Geheimrat Krupp u. s. w. In den meisten Fällen überläßt die Stadtverwaltung das Stadttheater einem Direktor unter günstigen Bedingungen, und da wäre es jedenfalls ihre Pflicht, dafür Sorge zu tragen, daß die Künstler ausreichende Gagen erhalten. Vielleicht wäre es sogar richtiger, daß vermögende Gönner, die ein Theater durch Zuschüsse, durch Bezahlung von Dekorationen u. s. w. unterstützen, denjenigen weiblichen Mitgliedern, deren Gage notorisch nicht ausreichend ist, durch Gewährung von Zuschüssen unter die Arme greifen.

In manchen Städten haben sich in den letzten Jahren in Damenkreisen Zweigvereine gebildet, die weibliche Mitglieder bei der Beschaffung von Kostümen unterstützen. Diese Vereine können gewiß

eine nützliche Tätigkeit entfalten, allein für Schauspielerinnen liegt immer eine gewisse Demütigung darin, abgelegte Kleider reicher Damen anzunehmen. Die besseren Kräfte werden eine derartige Unterstützung auch nicht annehmen, obschon oft gerade sie nicht in der Lage sind, ihre Bühnenkostüme mit ihrer Gage zu bezahlen. Da würde es sich jedenfalls empfehlen, Zweigvereine oder Ausschüsse zu bilden, bestehend aus besser situierten Damen, die sich eingehend nach den wirtschaftlichen Verhältnissen der Künstlerinnen erkundigen und durch freiwillige Beiträge seitens reicher Gönner und Gönnerinnen die nötigen Mittel beschaffen, um die weiblichen Bühnenmitglieder vor Not und Schmach zu bewahren. Diese Unterstützung könnte in ganz diskreter Weise erfolgen, und in den meisten Städten ließen sich auch leicht die Mittel beschaffen.

Ein solcher Ausschuß edel denkender Damen könnte eine sehr segensreiche Tätigkeit entfalten, und die Künstlerinnen brauchten sich in keiner Weise einer solchen Unterstützung zu schämen. Wenn auch die Wirksamkeit des Ausschusses in weiteren Kreisen bekannt würde, so würde das in manchen Fällen dazu beitragen, einen Druck auf den Theaterdirektor auszuüben, den weiblichen Mitgliedern, die gegenüber ihren männlichen Kollegen zumeist im Nachteil sind, auskömmliche Gagen zu gewähren.

Überhaupt würde es nur von Vorteil sein, wenn das theaterbesuchende Publikum erführe, welche Gagen die Künstler beziehen und welche Ansprüche an sie gestellt werden. Die Tageszeitungen sollten derartige Fragen rücksichtslos in der Öffentlichkeit besprechen.

Die Organisation.

Die erste Berufsorganisation für Bühnenmitglieder wurde 1840 in Frankreich gegründet (Association des artistes dramatiques); dieselbe bezweckt hauptsächlich die Altersversorgung ihrer Mitglieder. Auch in England wurden solche Vereinigungen gegründet.

In Deutschland besteht seit 1871 die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Sie hat die Sicherung und Hebung der geistigen und materiellen Interessen der deutschen Bühnenangehörigen zum Zweck. Bei den materiellen Bedürfnisfragen einsetzend begründete sie eine Pensionsanstalt, eine Witwen- und Waisenpensionsanstalt, eine Sterbekasse und zur Abwendung augenblicklicher Not einen Genossenschafts-Hilfsfonds zur Gewährung von Unterstützungen und zinsfreien Darlehen an ihre Mitglieder. Sämtliche Anstalten sind nach dem Prinzip der Gegenseitigkeit organisiert und haben die Rechte juristischer Personen erlangt. Die Pensionsanstalt gewährt ihren invaliden Mitgliedern nach mindestens 10 Mitgliedsjahren eine lebenslängliche Pension, deren Höchstbezüge 450, 600, 1000 und 1800 Mark betragen, je nachdem Monatsbeiträge von 1,50, 2,50, 5 oder 10 Mark bezahlt wurden. Auf diese Höchstbezüge haben jedoch nur diejenigen Mitglieder Anspruch, deren künstlerische Invalidität nach einer genügend langen Dauer der Mitgliedschaft und in höherem Lebensalter eintritt. Früher zu Pensionierende erhalten entsprechend geringere Beträge.

Die Genossenschaft, deren Vermögen bereits über $5^1/_2$ Millionen Mark beträgt, zählt jetzt etwa 5700 Mitglieder. Am Ende des Geschäftsjahres 1899/1900 ge-

hörten 1671 männliche und 1781 weibliche Bühnenangehörige der Pensionsanstalt als Mitglieder an. Diese Zahl ist verhältnismäßig gering und beweist, wie wenig auch die Schauspielerinnen an eine Versorgung in ihrem Berufe denken.

Eine Vereinigung österreichischer Bühnenangehöriger hat sich 1896 gebildet, allein auch dieser gehört nur ein Teil der Bühnenmitglieder an.

Der Beitritt zu einer dieser Organisationen wäre den Künstlern umsomehr zu empfehlen, als besonders die Genossenschaft sich um die soziale und ethische Hebung des Standes bemüht. Gegenüber dem zu einem „Deutschen Bühnenverein" zusammengetretenen Kartell der Theaterdirektoren hat sie oft einen schweren Stand. Infolge des auf der Delegiertenversammlung von 1898 in Übereinstimmung mit dem Bühnenverein gefaßten Beschlusses der Genossenschaft, betreffend die Gründung einer eigenen Stellenvermittelung für Bühnenmitglieder, wollte man den Versuch machen, dem Agentenunwesen zu steuern. Das Projekt ist jedoch leider wieder fallen gelassen worden. Jedenfalls wäre es dringend zu wünschen, daß es wieder aufgegriffen und energisch durchgeführt wird.

Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger bemüht sich seit Jahren, ihre Standesinteressen zu vertreten, allein ohne den Beistand der Gesetzgebung vermag sie keinen nachhaltigen Erfolg zu erzielen.*)

---

*) Zu erwähnen sind noch: der Perseverantiafonds (zur Aufbesserung kleinerer Pensionen); „Einigkeit", Kranken-, Sterbe- und Unterstützungskasse Deutscher Bühnenangehöriger in Berlin; „Caritas", Verein zur Unterstützung armer Schauspielerkinder und die „Marie Seebach-Stiftung" zur Pflege und Erziehung armer Schauspieler-

Behufs Verbesserung der wirtschaftlichen Lage der Bühnenkünstlerinnen haben im Mai 1897 16 Frauenvereine dem Deutschen Bühnenverein und der Deutschen Bühnengenossenschaft Vorschläge in einer Eingabe unterbreitet, in der Absicht, diejenigen zu schützen, welche nicht an hervorragenden Bühnen dauernd angestellt sind, sondern an Provinztheatern und bei umherreisenden Gesellschaften einen ewigen Kampf ums Dasein führen müssen oder Gefahr laufen, der Schande zu verfallen. Diese Vorschläge lauten: 1) Jedem Theaterdirektor möge die Verpflichtung auferlegt werden, einen Fonds historischer Frauenkostüme zu halten. In der Begründung wird ausgeführt, daß der Mann nur das Nötigste an Trikots und Stiefeln zu stellen hat, die Frau dagegen einen Fonds von Kostümen im Betrage vom mindestens 3000 Mark, der für die Dauer des Engagements nie ausreicht. Diese Ausgaben hat die Bühnenkünstlerin von einer Durchschnittsgage, anfänglich von 150 Mark, von denen die üblichen Agentenprozente und anderes abgehen, zu bestreiten, und sehr oft wird nach dem berüchtigten Kündi-

---

kinder (Stiftungskapital 60 000 Mark, Zinsen jährlich 2100 Mark). Die „Einigkeit" zählt ca. 500 Mitglieder und gewährt ein Krankengeld von 12 Mark die Woche, sowie eine Sterbegeld von 100 Mark. — Eine Unterstützungskasse besteht an der Comédie française, dem berühmten ersten Pariser Schauspielhause, unter dem Titel „La Ruche de Molière". Dieselbe wurde auf Anregung und mit Unterstützung des jetzigen Direktors Jules Claretie gegründet und zählt 120 Mitglieder (Billeteure, Garderobefrauen, Bühnenarbeiter und Maschinisten und einige untergeordnete Mitglieder des Ensembles). Die besseren Mitglieder beziehen verhältnismäßig hohe Gagen bezw. auch Anteile am Gewinn, sodaß sie, falls sie nicht überflüssigen Luxus treiben, vor Not gesichert sind.

gungsparagraphen die festgesetzte Einnahme noch erniedrigt. Bei solchem Mißverhältnis zwischen Soll und Haben müssen die Jüngerinnen der Kunst hungern oder — der Schande verfallen. 2) Um die Ausgaben der weiblichen Bühnenmitglieder etwas einzuschränken, mögen die Agenten-Anteile zwischen Direktor und Mitglied geteilt werden, denn beide haben am Engagement das gleiche Interesse. 3) Der Paragraph betreffs der Altersgrenze der in die Pensionskasse eintretenden Opernsängerin sollte dahin geändert werden, daß gleich wie bei den Männern das 25. Lebensjahr festgesetzt wird. Opernsängerinnen beginnen infolge des längeren Studiums erst in diesem Alter die Bühnenlaufbahn. 4) Es möge beim Ausscheiden der Bühnenkünstlerin aus dem Beruf durch Verheiratung wenigstens ein Drittel der eingezahlten Summe zurückgezahlt, sowie das 50. aktive Lebensjahr zur vollen Auszahlung des Ruhegehalts angesetzt werden. Es ist eine Tatsache, daß die Sängerinnen nur in Ausnahmefällen länger singen können.

Die beiden letzten Vorschläge, die die Pensionskasse der Genossenschaft betreffen, würden sich leicht durchführen lassen, dagegen haben die beiden ersten, die sich an die Theaterdirektoren wenden, bei diesen nicht viel Gegenliebe gefunden.

Wie wir gesehen haben, ist ein Hauptübelstand der, daß die weiblichen Mitglieder nicht bloß geringere Gagen beziehen, als ihre männlichen Kollegen, sondern auch ihre Kostüme selbst bezahlen müssen, während den Herren die Kostüme von der Direktion geliefert werden. Dieser Übelstand, zu dem noch hinzukommt, daß die Künstler nur während 6 Monate Gage beziehen, ist übrigens an allen

deutschen Theatern derselbe, wenngleich er an den Bühnen, die höhere Gagen bezahlen, nicht so sehr hervortritt. Allmählich macht sich die Überzeugung geltend, daß die wirtschaftliche Lage der Künstler in mancher Hinsicht verbesserungsbedürftig ist. Es steht auch zu erwarten, daß mit der Zeit eine durchgehende Reform in den Kontrakten der Bühnenmitglieder mit den Theaterleitungen eintreten wird. Zu den von der Bühnengenossenschaft empfohlenen neuen Kontraktformularen äußert sich neuerdings in der Genossenschaftszeitung einer der besten Kenner der Theaterverhältnisse. Es ist dies der langjährige Oberregisseur des Leipziger Stadttheaters, Albert Goldberg, welcher dem Zentralausschuß der Genossenschaft angehört. Herr Goldberg konstatiert zunächst, daß vor allem die Arbeitsfreudigkeit in keinem Berufe eine so große sei, wie bei den Bühnenmitgliedern, und daß direkte Widersetzlichkeiten, welche seinerzeit seitens des Bühnenvereins ins Treffen geführt wurden, wirklich belanglos seien. Aus diesem Grunde und da aus den jetzt bestehenden Verträgen den Bühnenmitgliedern fast nur Pflichten erwüchsen, während sie den Direktoren nur Rechte einräumten, hätte man es dankbar und mit Freuden begrüßt, wenn die deutschen Bühnenleiter die Initiative zu einer Besserung der wirtschaftlichen Lage der Schauspieler ergriffen hätten. Die Einführung der gegenseitigen Kündigung und Konventionalstrafe, Lieferung der Kostüme an sämtliche Mitglieder, sowie die Frage über die Willkür der Hausgesetze und den obligatorischen Charakter des Schiedsgerichts hält Goldberg für die wichtigsten anzustrebenden Momente des neuen Kontraktformulars.

Da es im allgemeinen nicht möglich ist, weibliche Kostüme aufzubewahren, etwa wie historische Herrenkostüme, ist ein Entgegenkommen seitens der Direktionen nur in der Weise möglich, daß etwa für jede Novität, die neue Kostüme erfordert, den betreffenden Damen ein Zuschuß in gewisser Höhe bewilligt wird. Dies wird natürlich einer Erhöhung der Gage gleichkommen.

Im Jahre 1899 wurde eine „Zentralstelle für die weiblichen Bühnenangehörigen" unter Leitung einiger hervorragender Bühnenkünstlerinnen mit Hülfe wohlwollender Damen der ersten Gesellschaftskreise ins Leben gerufen. Da es der Provinzschauspielerin oft recht schwer fällt, mit ihren Gagebezügen die erforderlichen Toilettenansprüche, die Direktion und Publikum an sie stellen, zu erfüllen, bietet die Zentralstelle Hülfe an, indem sie zu billigen und wohlwollenden Bedingungen den Garderobenankauf erleichtert und den jungen, unerfahrenen Kunstnovizen, sowie den von Schicksalsprüfungen heimgesuchten und durch mancherlei Verluste und Enttäuschungen entmutigten Künstlerinnen mit Rat und Tat zur Seite steht.*)

*) Die Zentralstelle befindet sich in Berlin, Marienstraße 29. Jahresbeitrag 3 Mk. In dem 2. Jahresbericht heißt es: „Die Abrechnung hat das folgende sehr erfreuliche Ergebnis: Beim Abschluß des ersten Geschäftsjahres, am 1. April 1900, verblieb ein Kassenbestand von 100.60 Mk. Im zweiten Jahre arbeiteten wir mit weit geringeren Spenden als im ersten, nämlich mit 1432.90 Mk., statt 4284.55 Mk., die zu Unterstützungen, zu Anschaffungen von Kleidern, Stoffen u. s. w. verwendet wurden, und verfügten trotzdem beim Abschluß am 1. April 1901 über einen Kassenbestand von 937.40 Mk. Außer den bereits angegebenen Spenden von 1432.90 Mk. nahmen wir ein an Jahresbeiträgen der ordentlichen Mitglieder 751.80 Mk., für

So lobenswert auch die Einrichtung ist, so kann doch immerhin nur eine beschränkte Zahl von Schauspielerinnen aus derselben Nutzen ziehen. Für bessere Kräfte hat es immer etwas Demütigendes, eine solche Hülfe in Anspruch zu nehmen, und man darf ja auch verlangen, daß die Bühnenkünstlerinnen materiell so gestellt werden, daß sie allen vernünftigen Ansprüchen genügen können. Gerade so gut, wie die Behörde jetzt verlangt, daß ein Theaterunternehmer die zu seinem Betrieb erforderlichen Mittel nachweist, kann sie auch vorschreiben, daß er ausreichende Gagen zahlt. Bei denjenigen, die ihre weiblichen Mitglieder direkt oder indirekt zwingen, sich anderweitige Einkünfte zu verschaffen, würde die Entziehung der Konzession das sicherste Mittel zur Abhülfe bilden.

---

gelieferte Kleider u. s. w. 2206 Mk., in Summa 4390.70 Mk. Die Unkosten betrugen 3453.40 Mk. Die Ausstände für bereits gelieferte Kleidungsstücke betragen ca. 3000 Mk., die rückständigen Mitgliedsbeiträge 148.20 Mk. Die Zahl der Mitglieder war im ersten Geschäftsjahr 261, im zweiten 300; davon nahmen 241 die Zentralstelle in Anspruch." Die Tätigkeit der Zentralstelle ersieht man des Näheren aus folgender Übersicht über die an Mitglieder gelieferten Bekleidungsstücke.

Es sind:	eingegangen:	ausgegeben:	Bestand am 1. 4. 1901:
an Kleidern	375	350	25
„ Blusen	404	279	125
„ einzelnen Röcken	46	32	14
„ Umhängen, Shawls, Schirmen .	140	108	32
„ Hüten, Muffen, Fächern . .	198	128	70
„ Wäsche, Strümpfen, Schuhen .	204	153	51
„ Handschuhen, Blumen, Schleiern	269	117	152
„ historischen Kostümen	117	74	43

Ein Mahnwort.

Zum Schluß ein ernstes Wort der Mahnung:

Wie viele Mädchen aus den bürgerlichen Kreisen lassen sich durch den prunkenden Schimmer der Bühnen verführen und sehen sich in ihren Träumen dort auf den Brettern als eine Julie, zu deren Füßen ein Romeo ruht, während eine tausendköpfige Menge in dem weiten Saale ihr begeistert Beifall klatscht. Sie bedenken dabei nicht, daß unter der blendenden Außenseite gerade der Beruf der Bühnenkünstlerin die ärgsten physischen und moralischen Gefahren, Enttäuschungen und Entbehrungen in sich birgt, gegen die alle Begeisterung und ideale Auffassung des Berufes machtlos sind. Wir haben gesehen, daß die hohen Gagen einzelner Künstlerinnen seltene Ausnahmen sind, die unter der großen Masse dürftiger Gagen völlig verschwinden, und daß endlich auch die soziale Stellung der Bühnenkünstlerin vielfach eine sehr bedenkliche ist.

Man kann daher den jungen Damen, die sich der Bühne widmen wollen, nur raten, mit größter Vorsicht vorzugehen. Besonders seien diejenigen, die in Dilettantenaufführungen, wie sie jetzt in Vereinen so häufig sind, mitgewirkt haben, davor gewarnt, sich durch den Beifall, den sie dort gefunden haben, verleiten zu lassen, sich diesem Beruf zu widmen. Es liegt hier in den meisten Fällen eine törichte Täuschung vor. Leider liefern die Dilettantenbühnen den Wandertruppen noch immer viel Material. Diese Künstler führen ein elendes Dasein, und es ist gar keine Aussicht vorhanden, von einer Schmiere zu einem besseren Theater empor zu gelangen.

Als eines Tages ein junges Mädchen Alexander Dumas Sohn um eine Empfehlung bat, die ihm den Zutritt zur Bühne erleichtern sollte, antwortete er: „Einer jungen anständigen Dame aus guter Familie, die sich zudem in günstigen Vermögensverhältnissen befindet, werde ich meine Empfehlung immer verweigern, denn für sie ist alles, selbst der Tod, besser als diese scheußliche Existenz."

Ein so strenges Wort aus berufenem Munde verdient sicher beherzigt zu werden.

Solange ein so großer Andrang zur Bühne herrscht und solange von den staatlichen und kommunalen Behörden nicht eingehende Maßregeln ergriffen werden, um die wirtschaftliche und moralische Stellung der Bühnenkünstlerinnen zu heben, bietet dieser Beruf ein überaus großes Risiko.

Vorsicht ist um so mehr geboten, als eine junge Dame, die sich einmal der Bühne gewidmet hat, nicht leicht zu einem andern Beruf übergehen kann.

Wenn aber eine junge Dame den unwiderstehlichen Drang in sich fühlt, Schauspielerin zu werden, wenn sie das nötige Talent, die nötigen Mittel und den nötigen sittlichen Halt hat, nun — dann mag sie mutig den Versuch wagen.

Die Bühnenkünstlerin hat eine hohe Aufgabe zu erfüllen. Sie soll nicht bloß das Publikum unterhalten und ihm gefallen, sondern ihm auch die goldenen Worte der Dichter vortragen, ideale Anschauungen wecken und fördern. Sie soll die Vermittlerin sein zwischen der Prosa des Lebens und der Poesie der Kunst.

„Die Sprache der menschlichen Empfindung", sagt

Dr. Schlenther*), „ist im allgemeinen den Frauen zugänglicher als den Männern. Darum ist die Schauspielkunst eine recht eigentlich weibliche Kunst! Jeder Dramaturg weiß aus Erfahrung, wieviel leichter sich's mit begabten Damen als mit ebenso begabten Herren auf den Proben arbeiten läßt. Die Schauspielkunst fordert das Geschmeidige der Frau, ihre große Fähigkeit, sich in ein fremdes Wesen zu versenken, sich einem fremden Wesen zu unterwerfen. Sie fordert die kleinen reizenden Verstellungskünste der Frau und ihre große Kraft des Leidens. Sie fordert die zähe Ausdauer und liebevolle Treue, mit der eine Mutter ihres Kindes wartet, sie fordert die innige Hingebung und gläubige Zuversicht, mit der sich ein Mädchen an die Brust des Geliebten legt. Sie fordert ehrliche Arbeit, durch die allein sich ein Talent bilden kann. Wen also über das flache und neugierige Interesse am Kulissenspuk hinaus eine tiefe Neigung und wirkliche Begabung zur Kunst der Menschendarstellung treibt, den wird weder die Zaghaftigkeit philiströser Angehöriger, noch die Frechheit lockerer Genossen daran hindern, einen Beruf zu wählen, worin die Frau ihr Reinstes und Eigenstes zu geben vermag. Denn in der Kunst ist sich auch der begabte Mensch, aber freilich nur dieser, in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt."

*) A. a. O., S. 58.

Anhang.

Vorschriften

über

den Umfang der Befugnisse und Verpflichtungen sowie über den Geschäftsbetrieb der Stellenvermittler für Bühnenangehörige.

Auf Grund des § 38 Absatz 1, 3 der Gewerbeordnung (Reichs-Gesetzbl. 1900 S. 871) wird über den Umfang der Befugnisse und Verpflichtungen sowie über den Geschäftsbetrieb der Stellenvermittler für Bühnenangehörige Folgendes bestimmt:

1. Stellenvermittler im Sinne dieser Vorschriften ist jeder, welcher gewerbsmäßig Vertragsabschlüsse zwischen den Leitern und Angehörigen derjenigen Unternehmungen vermittelt, durch welche theatralische Vorstellungen, Singspiele, Instrumentalkonzerte, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen und Tieren gewerbsmäßig dargeboten werden, ohne Rücksicht darauf, ob ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet, oder nicht. Die Zeit, auf welche die Verträge abgeschlossen werden, ist für die Anwendung dieser Vorschriften unerheblich.

2. Wer das Gewerbe eines Stellenvermittlers für Bühnenangehörige betreibt, ist verpflichtet, Geschäftsbücher nach den beigefügten Formularen A, B und C zu führen. Für männliche und weibliche Personen können getrennt Bücher geführt werden. Die Bücher müssen dauerhaft gebunden und mit fortlaufenden Seitenzahlen versehen sein; sie müssen vor ihrer Ingebrauchnahme von der Ortspolizeibehörde unter Beglaubigung der Seitenzahl abgestempelt werden. In den Büchern dürfen weder Rasuren vorgenommen noch

Eintragungen unleserlich gemacht werden, auch dürfen die Bücher während der Aufbewahrungszeit (Ziff. 4) weder ganz noch teilweise vernichtet werden.

3. Die dem Stellenvermittler erteilten Aufträge sind in die Bücher A und B, die Abschlüsse von Vermittelungen und die eingegangenen Zahlungen in das Buch C im Laufe des Tages, an welchem die Aufträge oder Zahlungen eingehen oder die Abschlüsse erfolgen, in der Reihenfolge des Eingangs oder des Abschlusses unter fortlaufenden Nummern vollständig und übersichtlich einzutragen. Bei Abschlüssen für länger als einen Monat brauchen nur die Zahlungen für den ersten Monat oder das erste Vierteljahr eingetragen zu werden.

In den Büchern A und B können besondere Abteilungen für die einzelnen Beschäftigungsarten (Fächer), in dem Buch C solche für die einzelnen Bühnen eingerichtet werden. Alsdann hat die Eintragung der fortlaufenden Nummer innerhalb jeder Abteilung besonders zu erfolgen. An den Anfang des Buches ist ein Inhaltsverzeichnis mit Angabe der Seitenzahlen zu setzen.

4. Geschäftsbücher, welche nicht mehr benutzt werden sollen, sind unter Angabe des Datums abzuschließen, der Ortspolizeibehörde zur Bestätigung des Abschlusses vorzulegen und sodann zehn Jahre aufzubewahren. Nach dem Abschlusse dürfen weitere Eintragungen nicht mehr gemacht werden.

Dasselbe gilt, wenn der Geschäftsbetrieb eingestellt wird.

5. Der Stellenvermittler ist verpflichtet, seinen Familiennamen und mindestens einen ausgeschriebenen Vornamen mit einem Zusatze, welcher die Art der zu vermittelnden Stellen erkennen läßt (z. B. Stellenvermittler oder Stellenvermittlung für Bühnenangehörige, für Zirkus und Schaubühne u. s. w.; Theater-, Variété-, Konzert- u. s. w. Agent oder Agentur) in deutlich lesbarer Schrift an der Straßenseite des Hauses auf, neben oder über dem Hauseingang und am Eingang zu den Geschäftsräumen anzubringen. Die Annahme der Bezeichnung „Theateragent" oder „Theateragentur" ist nur solchen Stellenvermittlern gestattet, welche, abgesehen von Einzelfällen, ausschließlich Stellen für Bühnenangehörige im engeren Sinne, d. h. für diejenigen Personen vermitteln, welche bei der Aufführung dramatischer Werke künstlerisch oder technisch mitwirken.

Die Beilegung einer Bezeichnung, welche auf die erfolgte Konzessionierung hinweist, ist verboten.

6. Die Stellenvermittler haben alle Anzeigen in Zeitungen, Anschlägen, Reklamezetteln und dergleichen mit der genauen Angabe des Geschäftslokals, ihrem Vor- und Zunamen und der in Ziff. 5 Abs. 1 angeordneten Bezeichnung zu versehen. Wahrheitswidrige Angaben über die Zahl der offenen Stellen oder der stellungsuchenden Personen sind verboten.

7. Für Stellenvermittler, welche sich im Besitze einer Erlaubnis auf Grund des § 34 der Gewerbeordnung befinden, richtet sich die Befugnis, ihr Gewerbe durch einen Stellvertreter auszuüben, nach § 47 a. a. O. Inwiefern für die übrigen Stellenvermittler eine Stellvertretung zulässig ist, hat in jedem Falle die Ortspolizeibehörde zu bestimmen. Bei Beschäftigung von Hülfspersonal (Gehülfen, Lehrlingen, Agenten) einschließlich der Familienangehörigen sind der Ortspolizeibehörde nach näherer Anweisung regelmäßig Verzeichnisse der beschäftigten Personen einzureichen.

8. Die Stellenvermittler für Bühnenangehörige dürfen andere Stellen, als Stellen der in Ziff. 1 bezeichneten Art nicht vermitteln. Sie dürfen Personen, welche die zum Vertragsabschlusse erforderliche Zustimmung des gesetzlichen Vertreters nicht nachweisen können, eine Dienstleistung nicht gewähren.

9. Stellenvermittler, welche Stellen im Auslande an weibliche Bühnenangehörige vermitteln, haben der Ortspolizeibehörde nach näherer Anweisung regelmäßig Verzeichnisse der vermittelten Stellen einzureichen.

10. Die Stellenvermittler dürfen ihre Geschäftsräume weder in Theaterbureaus oder in Räume, welche der Gast- oder Schankwirtschaft dienen, noch in Räume, welche mit solchen Räumen im Zusammenhang stehen, verlegen.

Stellenvermittler dürfen nicht in einem Dienstverhältnisse zu Bühnenleitern stehen.

11. Wegen der Gebühren für gewerbliche Leistungen des Stellenvermittlers bei der Stellenvermittlung gelten die Vorschriften des § 75a der Gewerbeordnung. Neben den Gebühren dürfen Nebenkosten nicht berechnet werden. Die Erstattung barer Auslagen ist nur insoweit zulässig, als ihre Verwendung auf Verlangen des

Auftraggebers erfolgt ist und nachgewiesen werden kann. Gebühren und sonstige Vergütungen, mit Ausnahme der baren Auslagen, dürfen nur nach Erledigung des Auftrags erhoben werden, insbesondere ist die Erhebung eines Einschreibegeldes bei Annahme des Auftrags verboten.

Der Stellenvermittler ist zur Erhebung von Gebühren nicht befugt:

a) wenn er den Vertrag, für welchen eine Vergütung gezahlt werden soll, nicht durch seine vermittelnde Tätigkeit zum Abschluß gebracht hat;
b) wenn der vermittelte Vertrag gelöst ist, es sei denn, daß die Lösung durch Vertragsbruch oder ohne Mitwirkung des Stellenvermittlers zu einer Zeit erfolgt, wo der Vertrag unkündbar ist;
c) für die Zeit, während welcher der Bühnenangehörige keine Vergütung (Gehalt, Spielgeld u. s. w.) erhält.

12. Die Polizeibehörden und ihre Organe sind befugt, in den Geschäftsbetrieb des Stellenvermittlers für Bühnenangehörige jederzeit Einsicht zu nehmen. Die Stellenvermittler sind verpflichtet, den Beamten jederzeit den Zutritt zu allen für den Geschäftsbetrieb bestimmten Räumlichkeiten zu gestatten, ihnen die Geschäftsbücher, auf Verlangen im Dienstraume der Polizeibehörde, vorzulegen und jede über den Geschäftsbetrieb verlangte Auskunft wahrheitsgetreu zu erteilen.

13. Die vorstehenden Vorschriften finden auf Stellenvermittlungen, welche von Vereinen errichtet und nicht gewerbsmäßig betrieben werden, keine Anwendung.

14. Die Vorschriften treten am 1. April 1902 in Kraft. Die im Gebrauche befindlichen Geschäftsbücher dürfen bis zu ihrem Abschlusse (Ziff. 4), längstens aber bis zum 31. Dezember 1902 benutzt werden.

15. Ein Abdruck der Vorschriften unter Ziff. 2 bis 8, 10, 11 ist jedem im Gebrauche befindlichen Geschäftsbuche vorzuheften. Außerdem ist ein Abdruck in großer Schrift in den Geschäftsräumen am Eingange auszuhängen.

Berlin, den 31. Januar 1902.

Der Minister für Handel und Gewerbe.
Möller.

Den vorstehenden Vorschriften sind drei Formulare beigefügt:

Formular A, Geschäftsbuch für Aufträge der Bühnenangehörigen (Auftragsbuch), enthält folgende Rubriken:

1. Laufende Nummer.
2. Tag des Auftrags.
3a. Vor- und Zuname
3b. Bühnenname
4. Geburtsort
5. Aufenthaltsort

} des Bühnenangehörigen.

6. Beanspruchte Vergütung (Gehalt, Spielgeld u. s. w.).*)
7. Art der gesuchten Beschäftigung.
8. Zeit, für welche Beschäftigung gesucht wird.*)
9. Nummer des Abschlußbuchs (C), unter welcher der Abschluß nachgewiesen ist.
10. Bemerkungen.

Formular B, Geschäftsbuch für Aufträge der Bühnenleiter (Auftragsbuch), enthält folgende Rubriken:

1. Laufende Nummer.
2. Tag des Auftrags.
3. a) Vor- und Zuname, b) Stand, c) Wohnort (Straße) des Bühnenleiters.
4. Bezeichnung der Stellung, für welche der Bühnenangehörige gesucht wird.
5. Zeitpunkt, zu welchem, bezw. Zeit, für welche der Bühnenangehörige gesucht wird.*)
6. Betrag der zugesicherten Vergütung (Gehalt, Spielgeld u.s.w.).*)
7. Nummer des Abschlußbuches (C), unter welcher der Abschluß nachgewiesen ist.
8. Bemerkungen.

Formular C, Geschäftsbuch für abgeschlossene Vermittlungen (Abschlußbuch), enthält folgende Rubriken:

1. Laufende Nummer.
2. Tag des Abschlusses.

---

*) Diese Spalten sind nur dann auszufüllen, wenn von dem Auftraggeber entsprechende Angaben gemacht werden.

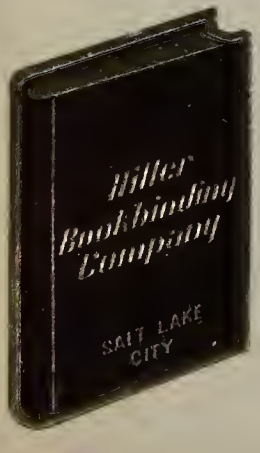
3a. Vor- und Zuname
3b. Bühnenname
4. Geburtsort
5. Aufenthaltsort
} des Bühnenangehörigen.

6. Unternehmung, für welche abgeschlossen wird.
7. Art der Beschäftigung.
8. Vereinbarte Zeit des Antritts der Beschäftigung.
9. " " " Endes " "
10. Betrag der vereinbarten Vergütung (Gehalt, Spielgeld u. s. w.).
11. Vermittlungsgebühr (in Prozenten).
12. Gebühr (1)
13. Bare Auslagen (2)
14. Summe der Spalten 12, 13 (3)
15. Tag der Zahlung (4)
} a) von dem Bühnenangehörigen,
b) von dem Bühnenleiter geleistete Zahlungen.

16. Nummer des Auftragsbuchs A, B.
17. Bemerkungen.

7,30

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.



3 1197 00471 6269